

عالم الفكر

الشعر والدرامك

المجلد الخامس عشر - العدد الأول - إبريل - مايو - يونيو ٩٨٤

لوحة القسلاف

•••

صورة الشاعر تريستان تزارا

•••

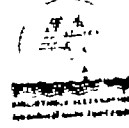
للمرسم الشاعر المثالي السيريالي

جان آرب

•••

رسم بارز على الخشب

١٩١٦



General Organization of the Alexandria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

رئيس التحرير: أحمد مشاري العدواني
مستشار التحرير: دكتور أحمد أبو زيد

عالم الفكر

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الاعلام في الكويت * ابريل - مايو - يونيو ١٩٨٤
المراسلات باسم : الوكيل المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة - وزارة الاعلام - الكويت : ص . ب ١٩٣

المحتويات

الشعر والدrama

- التمهيد
الغربة المكثفة في الشعر العربي
تفسير الفكرة في «كوبلاخان»
بداية المسرح الشعري بالمغرب
الدrama الملحمية في مصر
عن المسرح الشعري
مسرحية أنطوني وكلير بتران لشكسبير
يقدم مستشار التحرير ٣
الدكتور عبده بدوي ١٣
الدكتور جبار عبد الله محمد الحسن ٤١
الدكتور عبد الرحمن بن زيدان ٦٧
الدكتورة حياة جاسم محمد ٨١
الدكتور لطفي عبد الوهاب ١٠٧
الدكتور أحمد عثمان ١٢٧



شخصيات وآراء

- للموسيقار ألينز
تسون وسيدة جزيرة شالوت
الدكتورة فريدة لهمي ١٨٣
الدكتور عبد الوهاب محمد المسيري ٢٢١



مطالعات

- عاشق الشرق : بيرلوتي
الدكتور أحمد عبد الرحيم مصطفى ٢٣٥



من الشرق والغرب

- أبو الفرج الاصفهاني
الدكتور محمد خير شيخ موسى ٢٥٩



حضارات

- شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية
الدكتور عبد العزيز صالح ٢٩٣

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم

تمهيد

لا يزال كتاب أرسطو عن صناعة الشعر يحتل مكانة رفيعة كنظرية رائدة في الأدب على الرغم من أن صاحبه قصر بحثه على الأدب اليوناني القديم بل وعلى فروع معينة فقط منه . وليس الكتاب في الحقيقة « الا مجموعة مذكرات لمحاضراته لطلبته ، وقد يكون عبارة عن المذكرات التي أعدها هو لتساعده على التدريس ، أو مذكرات كتبها تلميذ أو عدة تلاميذ أثناء القاء المحاضرات أو مزيجاً من الاثنين » كما يقول الأستاذ لاسل آبر كرومبي Lscelles Abercrombie في كتابه « قواعد النقد الأدبي » الذي نقله الى العربية المرحوم الدكتور محمد عوض محمد منذ ما يقرب من نصف قرن (صفحة ٦٤) .

فلم يكن أرسطو يقصد اذن أن يؤلف كتاباً يقرأه الناس ولذا جاء كتاب « الشعر » أو البوطيقا « وفيه شيء من الاضطراب والحلل ، الذي يتمثل في الخروج أحياناً عن الموضوع ، كما أنه يعاني في بعض المواضع من غموض بعض الأفكار لدرجة أن الفكرة المحورية التي يدور حولها الكتاب تركت بغير تعريف أو شرح . ومع ذلك فقد وضع الكتاب أسساً متينة للبحث في نظرية الأدب ولا تزال آراؤه حول الشعر والدراما تثير كثيراً من الاهتمام والمناقشة . ومع أنه « يجب أن ينظر اليه كجزء من الثقافة اليونانية » فإن آبر كرومبي يجب أن ينظر اليه « كبحث لقواعد النقد الأدبي ، بحيث يمكن تطبيقه على شيكسبير ومثلين ، كما يطبق على هوبروس وسفوكليس » (صفحة ٦٧)

الشعر والدراما

وقد عرض أرسطو للشعر وأنواعه في الكتاب ، وقد يبدو تصنيفه للشعر بسيطاً ، ولكنه تصنيف عملي الى حد كبير فهو « يرى أن الشعر ابتداءً في نوعين اثنين ، كما أن البواعث التي تدعو اليه هي بطبعها تذهب في اتجاهين

اثنين ، فالشعر يبدأ اما كشعر حماسي أو هجائي ؟ ومن الحماسي أي شعر الملاحم - تنشأ المأساة ؟ ومن الهجائي تنشأ المهزلة - ومن الوجهة التاريخية كانت الملاحم من غير شك أقدم من المآسي ، والهجاء أقدم من شعر المهازل . ولهذا رأى أرسطو أن المأساة والمهزلة تمثلان طوراً أرقى من أطوار الشعر (صفحة ٦٨) . وقد يؤخذ على هذا التقسيم أن الحدود الفاصلة بين أنواع الشعر لا تكون شديدة الوضوح في كل الأحوال . وأنه ليست كل المآسي بالضرورة من الشعر . ولكن المهم من وجهة نظرنا هنا هو أنه في محاولته يبين أنواع الشعر المختلفة ، كان يعطي أهمية بالغة لوظائف كل نوع من هذه الأنواع . فقد كان يرى أنه لا بد من أن تكون للشعر وظيفة باعتباره نشاطاً بشرياً ، كما أن النقاد لا يزالون يختلفون حول المراد من قوله ان الشعر هو ضرب من « التقليد » أو المحاكاة ، ومثله في ذلك مثل كل الفنون الأخرى حسب التصور اليوناني القديم ، وأن قيمة الشيء الناتج من الصنع والفن إنما هي في قدرته على التقليد ، وإن كان هذا « التقليد » لا يعني بالضرورة انه يعكس صورة الطبيعة بكل دقة .

فقد يقال مثلاً أن الشخصيات في « الشعر المسرحي » تبدو مطابقة لما في الحياة ولكن ذلك لا يعني أبداً أننا سوف نجد في الحياة الواقعية أمثال هؤلاء الأشخاص الذين يعجب بهم ويقاومهم وأفعالهم كما تبدو على المسرح . فالممثلون لا يقلدون الطبيعة بكل ما فيها من تفاصيل تقليداً أعمى . وهذا يصدق على كل الفنون بما في ذلك الموسيقى والرقص ، وإن كانت أداة التقليد تختلف من فن لآخر . فعادة التقليد في الشعر هي اللغة ، وإن لم يكن كل الكلام الموزون شعراً بالضرورة ، بينما للموسيقى والرقص والفنون الأخرى أدواتها الخاصة التي تستخدمها في « التقليد » أو على الأصح « التعبير » . فالشعر إذن لا يقلد الطبيعة تقليداً أعمى وإنما هو يقلد ما يتصوره الخيال أو يتمثله . فالتقليد الأعمى لا يعطي شعراً بالمعنى الدقيق للكلمة ، بينما يقدم الشعر بناءً جديداً ومتخيلاً للطبيعة ، وإن كان هذا البناء المتخيل يضم عناصر مستمدة من الطبيعة بالفعل .

وما يقوله أرسطو عن الشعر يمتد بالضرورة إلى الدراما . فأرسطو يواصل تقسيمه الشعر إلى قصصي ومسرحي أو تمثيلي ، وذلك فضلاً عن الشعر الغنائي . وهذا معناه أن الاتفاق في الغرض قد يصاحبه اختلاف في (الطريقة) والعكس « فشاعر تراجيدي مثل سفر كليس يشابه هو ميروس من حيث كتابته للشعر الجدي (وهنا تشابه في الغرض) ولكنه في الوقت نفسه يشبه أرسطوفان من حيث أن كلا منهما كاتب مسرحي ، (وهنا تشابه في الطريقة) (صفحة ٩٨) . وقد يضع أرسطو شروطاً معينة يفرق على أساسها بين شعر الملاحم والشعر التمثيلي ، كما عرف في الثقافة اليونانية القديمة ، وهي فروق تتعلق بطول كل من الملحمة والتمثيلية إلى جانب بعض الفوارق الأخرى . وكان من الطريف أن يذهب إلى أن التمثيلية تتم أحداثها في أربع وعشرين ساعة (بقدر الإمكان) وهو شرط لا يتوفر في الملحمة . وحتى يتحقق هذا الشرط وضع أرسطو فكرته عن (الوحدات) الثلاث وهي وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الفكرة . وحتى يمكن التغلب على شرطي الزمان والمكان كانت هناك الجوقة أو فريق المنشدين (الكورس) التي تعتبر من أهم عناصر التراجيديا عند الإغريق . إذ لم يكن دور الجوقة هو مجرد التعليق على الأحداث وإنما كان دورها بالإضافة إلى ذلك هو إتاحة الفرصة لأن تكون فترات الانشاد وسيلة أو أداة لتغيير الزمان والمكان أن أراد المؤلف الدرامي ذلك (١) ، والطريف أيضاً أن مقاله أرسطو عن هذه (الوحدات) الثلاث أصبح بمثابة القاعدة أو القانون منذ عهد النهضة في أوروبا ، وإن كان هناك من النقاد من يرون أن الكثيرين لم يحسنوا فهم ما كان كان يتصوره أرسطو من ذلك .

ولن ندخل في تفاصيل هذا الموضوع أكثر من ذلك ، وإن كان يحسن بنا أن نقدم تعريف أرسطو للمأساة كما يلخصه أبركرومي بطريقته السهلة الميسورة .

(١) انظر مادة : الأدب الدرامي ، Dramatic Literature في دائرة المعارف البريطانية Encyclopaedia Britannica

فالمأساة عند أرسطو هي :

- (١) تقليد لعمل جدي كامل بنفسه له شيء من الخطر والأهمية .
- (٢) في كلام ممتع بدرجة تتفق مع أهمية كل جزء من المأساة ،
- (٣) في صيغة مسرحية ، لافي صورة قصصية ،
- (٤) وتستطيع بما اشتملت عليه من الرحمة والخوف أن تحدث كاترسيس Catharsis لهاتين العاطفتين . (صفحة ١٠٧)

وهذا التعريف - كما يظهر بالطريقة التي لخصه بها الأستاذ أبركرومبي - يبين لنا الغرض من المأساة (وهو الشيء الذي يراد تقليده) ، وواسطة ذلك (أي الشيء الذي يتم به التقليد) ، وكيفية التقليد أو الصورة التي يكون عليها ، فضلا عن الوظيفة التي تؤديها المأساة ، والتي أطلق عليها أرسطو كلمة كاترسيس ، وهي كلمة تعني أشياء كثيرة منها (التطهير) . والمهم هنا هو أن (الأمر) الذي تقوم المأساة بتقليده هو سلسلة من الأحداث كما تتجسد في حياة المجتمع وادارته ، سواء أكان هذا المجتمع هو جماعة من الناس ، أو المجتمع المحلي الصغير المحدود ، أو المجتمع الكبير ، لو أمكن لنا أن نستخدم هنا المصطلحات الحديثة التي تسود في الكتابات السوسيولوجية والأنثروبولوجية .



وليس المقصود من هذا الكلام هنا أن نقول أن المأساة هي الدراما ، وإن كان ما قاله أرسطو عن المأساة يصدق بالضرورة على الدراما ، باعتباره أن مجال الدراما أوسع وأشمل . والكلمة الاغريقية نفسها تتضمن معنى الأداء - شعرا أو نثرا - على المسرح بشرط أن يستعين (الممثلون) أثناء اللقاء الذي يتخذ شكل الحوار ببعض المؤثرات المساعدة التي تتمثل في الاشارات والايماءات والحركات الجسمية ، فضلا عن الملابس والمناظر والموسيقى وما الى ذلك . ومع أن (النص) يعتبر عنصرا جوهريا في الدراما ، فإن من الخطأ - على ما يقول الأستاذ إيغور إيغانز - أن نعتبر الدراما مجرد نوع من الأدب ، لأن الأدب فن يعتمد على اللغة والكلمات فحسب ، بينما الدراما فن مركب متعدد الجوانب يعتمد الى جانب اللغة على المؤثرات الجمالية المرئية (حركات الممثلين والمناظر) والصوتية (الموسيقى) ، علاوة على المواهب والقدرات التنظيمية الخاصة التي يتمتع بها المخرج في حالة اخراج العمل الدرامي على المسرح . ومن هنا كنا نجد أن الدور الذي يلعبه العنصر الأدبي متمثلا في الكلمات في الدراما يختلف من عمل درامي الى عمل آخر . ففي بعض الأعمال الدرامية مثلا نجد أن حركات الممثلين يكون لها الأولوية والغلبة وتعطى أكبر قدر من الاهتمام بينما تحتل الكلمات مكانة ثانوية أو حتى مكانة ضئيلة للغاية . وفي مثل هذه الحالات تكون الدراما أقرب شيء الى الباليه ، لأن الحركات والايماءات تؤدي الدور الذي تقوم به الكلمات في مسرحيات أخرى وهكذا . وعلى أي حال ، فإن من الصعب أن نتصور أن يكون العمل الدرامي الشعري قصيدة واحدة طويلة ، أو حتى عددا من القصائد المتتالية التي يقنع الممثلون بترديدها وانشادها أو القائها واحدة بعد الأخرى ، دون أن يكون للتمثيل دور واضح وفعل في ذلك الأداء (٢) .

من ناحية أخرى فإن العمل الدرامي تحكمه عدة عوامل لا ينحصر عوامل لا ينحصر لها أي نوع اخر من التأليف

الأدبي . فالشاعر أو الروائي مثلا يستطيع أن يستمر في الكتابة طالما كان لديه ما يحتاج اليه من الأقلام والأخبار والأوراق ، على مايقول الأستاذ ايفانز (صفحة ٧٦) وذلك بعكس الحال في التأليف الدرامي الذي يأخذ في الاعتبار قدرات الممثلين وامكانيات المسرح وقابليات الجمهور . وصحيح أن بعض المؤلفين الدراميين كانوا يكتبون أعمالهم الدرامية دون أن يفكروا في المسرح أو أن يأخذوه في الاعتبار ، ولكن هذا (المسرح العقلي) - ان صحت هذه التسمية - يختلف اختلافا جلدريا عن المسرح الحقيقي المجسد بكل ما يحيط به من مشكلات فيزيقية ومادية . وربما كان هذا هو الذي جعل رجلا مثل الأستاذ دوسن يقول لا ان الأدب الدرامس يتطلب استجابة ليس من العقل وحده بل من الجسد جميعا ، بحيث أن في الأداء التمثيلي وحده . . يتحقق العمل بأكمله (٣)

وواضح من ذلك أن مصطلح « الأدب الدرامي » يتضمن شيئا من التناقض . فكلمة (أدب) تشير في الأصل الى ما هو مكتوب بينما كلمة (دراما) تشير بالأحرى الى ما يؤدى أوريا يمارس ، أي ما يتم تمثيله وتشخيصه . وهذا التناقض يثير أمام الباحث في الأدب الدرامي كثيرا من المشكلات كما يطرح في الوقت ذاته عددا من الموضوعات الطريفة التي تستحق العناية والدرس . وهي مشكلات ناجمة عن عملية المزوجة بين هذين العنصرين المتمايزين : عنصر الكتابة / القراءة ، وعنصر التمثيل / المشاهدة . ومع أن قراءة النص الدرامي الجيد ، تبعث في النفس درجة عالية من المتعة المستمدة من جمال الأسلوب في حالة الدراما النثرية ، ومن جودة الشعر واتقانه ومراعاته لقواعد الوزن وما إليها في حالة الدراما الشعرية ، فإن مشاهدة هذا العمل الدرامي نفسه يؤديه ممثلون بارعون على المسرح يتقنون اظهار معاني الحوار النثري أو ألقاء الشعر وانشاده مع ما يصاحب ذلك من مناظر وملابس وحركات وإيماءات ، كل هذا خليق بأن يجعل وقع ذلك العمل الدرامي أبلغ وأعمق في النفس وأشد تأثيرا من مجرد قراءته . وهذا معناه أن دراسة الدراما تتطلب من الباحث أن يهتم ببقية العناصر الأخرى غير الكلمات التي صيغ منها النص حتى يمكن رؤية وتقدير علاقة النص الدرامي بهذا (الكل) ، مما يساعد على الوصول الى فهم أعمق وأكثر دقة . وإذا كان هناك من يصف الدراما بأنها نوع من النشاط (غير الحقيقي) أو « غير الواقعي » فإن هذا النشاط نفسه يستطيع أن ينقل جمهور المشاهدين أو المتفرجين الى ما وراء الواقع المباشر الذي يعيشون فيه . وهذا يتوقف ليس فقط على نوع النص الدرامي والأسلوب الذي كتب به النص ، ولا على درجة اجادة التمثيل ، وإنما يتوقف أيضا على توقعات الجمهور ذاته ، وعلى مدى التجانس بين كل العناصر التي تؤلف العمل الدرامي ككل ، ومدى التعاون بينها ، بحيث يتحقق الاستمتاع بتلك التجربة الدرامية ، وبحيث يندمج المشاهد مع العمل ويكاد يصدق ما يراه أثناء التمثيل .

وهذه هي قمة الانجاز الذي يمكن أن تحققة الأعمال الدرامية العظيمة . واستخدام الشعر في الدراما خليق على أية حال بأن يحقق قدرا اكبر من الشعور بالمتعة والاندماج بفضل طبيعة الشعر ذاتها . ولقد كانت الدراما الشعائرية والطقوسية عند الاغريق تكتب شعرا . والمظنون أن الممثلين كانوا يلقون تلك الأشعار مع شيء من الترنيم والتنغيم وبطريقة تجمع بين الكلام والغناء . والظاهر أن الدراما في المسرح الشرقي القديم (الهند والصين واليابان) كانت دراما (أوبرالية) الى حد كبير ، بمعنى أن الحوار كان يتم بطريقة غنائية ترنيمية ويصاحبها الموسيقى . فكان الشعر واللقاء المنغم ، كانا يهدفان اذن الى الارتفاع بالعمل الدرامي الى مستوى العبادة الدينية على ما تقول دائرة المعارف البريطانية (مادة الأدب الدرامي) وهذا يصدق على استخدام الشعر في الدراما المسيحية في القرون الوسطى ، وكذلك في تراجيديات عصر النهضة الانجليزية والتراجيديات « الكلاسيكية الجديدة » التي كانت تهتم بتمجيد البطولة في فرنسا

(٣) س . ديلور دوسن : « الدراما والدرامي » : موسوعة المصطلح الثقافي ، المجلد ١١ (ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة) ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٨١ صفحة

والقرن السابع عشر والتي تتمثل بوجه خاص في أعمال كورني Corneille وراسين Racine وكذلك في الأشعار الرومانسية الغنائية عند جوته وشيللر . وبما لم دلالة هنا أن الأعمال الدرامية التي كانت تكتب نثرا كانت في وقت من الأوقات قليلة الدمد للغاية وكانت ترتبط في الأغلب بالمسرح الكوميدي ، ولم يتشتر استخدام النثر بطريقة ماثلة للواقع الحقيقي في الدراما الا منذ أواخر القرن التاسع عشر .

وثمة أخيرا عامل هام وإن كان قليلا مايلقى ما يستحقه من عناية الباحثين رغم أهميته في بناء المسرحية أو البناء الدرامي ، لأنه يساعد مساعدة فعالة في إبراز « التجربة الدرامية » ونعني به الظروف والأوضاع التي سوف يتم فيها تقديم العمل الدرامي والمدة التي سوف تستغرقها المسرحية ، والتي يعتقد أن جمهور المتفرجين يستطيع أن يتحملها بحيث يندمج اندماجا تاما مع المسرحية ، وبحيث تستحوذ على انتباهه فيستقر في مكانه طيلة الوقت بغير تملل أو ضجر . ويذكر لنا بير آجي توشار في خاتمة كتابه عن « المسرح وقلق البشر » الذي نقلته الى العربية الدكتورة سامية أحمد أسعد قصة طريقة تبين لنا مغزى ذلك العنصر بالنسبة للمشغغلين بالمسرح ، سواء في مجال التأليف الدرامي أو في مجال « الفعل » أو « الأداء » أي التمثيل . يقول توشار :

« ذهبت ذات مساء لزيارة جان كوكتو في مسرح هيبوتو ، أثناء عرض (النسر ذو الرأسين) فقادني الى عمر تقضي أبوابه الى الصالة ، ودعاني الى مراقبة الجمهور من خلال فتحة صغيرة تمكنني من أن أرى دون أن أرى . كان الصمت شاملا ، مقدسا . كانت كل الوجوه متطلعة الى الممثلين في تعبير واحد ينم عن الاهتمام الواله والتعاطف العميق . وقال لي كوكتو : « النظر اليهم وهم في هذه الحالة أكبر فرحة أحس بها في المسرح » . وكان الشاعر العجوز يحس إحساسا خاصا بسحر العرض المدهش الذي يجعل اناسا مجهولين اجتماعوا بالصدفة يتمكنون من الأحساس بمشاركة شخصيات وهمية الى درجة التنفس على ايقاع أنفاسها ، والاحساس بافراحها وآلامها في نفس اللحظة وينفس القوة » . (صفحة ١٧٣)
(٤) ثم يردف ذلك بقوله :

« ذكرني هذا اللقاء باعتراف غريب اعترفت به ممثلة ألمانية تحدثت بوجه عنها في « ويلهلم مايستر » . تحدثت هي أيضا عن المتعة التي تجدها في الاتصال بجمهور أصبح على رأي واحد . جمهور ظنت أنه يمكن أن ترى فيه صورة الشعب الألماني كله : « كنت أخطب هذه الأمة . الأمة الألمانية . . تأثرت بهذا الجمهور كما تأثرت به ، وشاركته مشاركة تامة ، وخلت أنني أشعر بالانسجام التام ، وأرى أمامي في كل لحظة ، أفضل عناصر الأمة وأسماءها » (صفحات ١٧٣ - ١٧٤) .



على الرغم من كل مايقال عن تنوع واختلاف وتباين الدراما والمسرحيات في الشكل والبناء والمحتوى والهدف والاخراج فإن كل أنواع الخلق والابداع الدرامي لا يمكن أن تنشأ من فراغ وانما هي تصدر بالضرورة عن عوامل وأوضاع اجتماعية وثقافية خاصة بالمجتمع الذي أفرزها ونبتت عنه ، والذي تتوجه اليه بالخطاب ، على الأقل في أول الزمر . وعلى ذلك فإن أي دراسة علمية للدراما ووظيفة العمل الدرامي لابد من أن تتم في ضوء الخلفية الاجتماعية والثقافية العامة التي ارتبطت بظهورها وأدائها . وصحيح أن العمل الدرامي يعكس ، أو على الأقل يتأثر ، بالوضع الاجتماعي

والثقافي الخاص بالمؤلف الدرامي وعقليته وثقافته وموقفه الايديولوجي ، كما أنه يعكس نظرتة الخاصة الى الفن الذي يكتبه وتصوره للهدف الذي يرمي اليه ، وصحيح أيضا أن الأسلوب الذي تعالج به المشكلات الدرامية يتأثر الى حد كبير بالتقاليد المرعية في ذلك المجتمع حول أسلوب التأليف والكتابة وينظرة المجتمع ككل الى المسرح ، وبنظريات النقد الدرامي ، وبنوعية الجمهور الذي يتوقع المؤلف أن يقبل على مشاهدة عمله والذي يوجه اليه (الخطاب) من خلال ذلك العمل ، وكذلك مدى تجانس الجمهور أو تباين ثقافته ومستوى هذه الثقافة ، الا أن العمل الدرامي يتأثر الى جانب كل هذه العوامل بمؤثرات أخرى ، تتعلق ببناء المجتمع والثقافة ككل ، والتي تشمل الظروف الايكولوجية والاقتصادية والسياسية التي تنعكس بشكل أو بآخر في ذلك العمل ، وهذه كلها أمور تدخل في مجال اهتمام علماء الاجتماع والانثربولوجيا بغير شك ، لأنها تتعلق باعتبار المسرح « مجتمعاً » له خصائصه ومقوماته المميزة . ولقد أجريت بعض البحوث والدراسات حول هذا الموضوع ونال أصحابها الدرجات العلمية من عدد من الجامعات العربية على تلك البحوث ، ولكن نتائج الدراسات نفسها لم تنشر في الأغلب حتى الآن مع أنها خليقة بأن تلقي كثيرا من الأضواء على « مجتمع » المسرح من ناحية والعوامل الثقافية والاجتماعية التي تؤثر في عملية الابداع الدرامي من الناحية الأخرى .

وعلى الرغم من أن الدراما بالمعنى الدقيق للكلمة ترتبط بالثقافة الغربية في الأصل ، فإن كل مجتمع من المجتمعات المعروفة كانت له أعماله الدرامية بشكل أو بآخر ، وذلك بصرف النظر عن مدى تقدم هذه المجتمعات أو تأخرها وعن المكان الذي تشغله في سلم التطور الحضاري . والرأي السائد هو أن النشأة الأولى للدراما كانت نشأة دينية في كل المجتمعات القديمة المعروفة ، ويستوى في ذلك البدايات الأولى الساذجة للدراما في مصر القديمة ، أو الأعمال الدرامية الأكثر نضجا وتطورا في الهند والصين واليابان ، أو الأعمال الدرامية الكبرى في بلاد اليونان القديمة وبخاصة أعمال ايسخيلوس ذات الطابع الديني الواضح . بل ان ذلك يصدق على المشاهد الدرامية التي تمارسها الجماعات البسيطة التي اصطلح على تسميتها بالجماعات (البدائية) في افريقيا أو استراليا وبين الهنود الحمر . ولعل هذا هو السبب فيما ذهب اليه الكثيرون من أن البدايات الأولى للدراما قامت أصلا من رغبة البشر في مشاركة آلهتها وأربابها مشاعرهم وقدراتها المختلفة ، بصرف النظر عما اذا كانت الرغبة ناجمة من شعور الناس بالعجز ازاء تلك الآلهة ازاء القوى الاعجازية ، وبالتالي رغبتهم في التزلف اليها ، أو شعورهم بالقوة ، وبالتالي الرغبة في اخضاع تلك القوى الغيبية وتسخيرها لما فيه صالحهم الخاص . وهذا مجال واسع للحديث والبحث ، وقد اختلف فيه علماء الانثربولوجيا اختلافا كبيرا . ولكن الملاحظ على العموم أن كثيرا من الممارسات الدينية السحرية في المجتمع البدائي كان له طبيعة درامية واضحة تتمثل في الصراع بين قوى البشر وقوى الآلهة ، أو بين قوى البشر وقوى الطبيعة ، أو بين قوى البشر وبقية الكائنات . والشعائر التي تمارسها بعض الجماعات القبلية في افريقيا لاستئصال المطر أو الاستسقاء ، والطقوس الطوطمية ورقصات الشامان والطقوس التي تقوم بها بعض الجماعات قبل الخروج للصيد والقنص ، أمثلة جيدة لذلك كله (٥) . ومن هنا كان الرأي الذي يعتنقه الكثيرون ، بما في ذلك علماء الانثربولوجيا الذين اهتموا بهذا الموضوع . من أن الحوار الدرامي نشأ من اختلاف طبائع الآلهة وتعارضها ، والرغبة في التعبير عن هذا الاختلاف الذي يكشف عن الصراع . ومن الطبيعي أن تكون البداية الأولى المبكرة للحوار الدرامي الذي يعبر عن ذلك الصراع على درجة كبيرة من البساطة والفجاجة ، وأن يأخذ في أول الأمر شكل القصائد والأناشيد البسيطة . وهذا هو مانجده في بعض النصوص المصرية القديمة التي ترجع الى الأسرة الثامنة عشرة والتاسعة عشرة والتي ربما كان أهمها على الإطلاق تلك النصوص أو القصائد التي تدور حول

(٥) يمكن للقارئ ان يرجع في ذلك الى ما ذكرته عن الدين والسحر في كتابنا : البنية الاجتماعية ، الجزء الثاني من الانسان - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثالثة - الاسكندرية ١٩٧٩ ، صفحات ٥٢٨ - ٥٦١ .

أسطورة أوزيريس والصراع بينه وبين أخيه ست ومصرع أوزيريس وقيام ايزيس بالبحث عن أجزاء جسده والمعاناة التي لقيتها أثناء ذلك وبعث حورس . وهذه أسطورة مشهورة ومعروفة وتناولها بالدراسة والبحث والتحليل والتفسير كثير من علماء الآثار والتاريخ والأنثروبولوجيا والفولكلور بل وعلماء النفس التحليليون . ولكنها وجدت لها تعبيرا دراميا في شكل نص مسرحي به بعض الخروج والابتعاد عن حرفية الأسطورة حتى يبرز الصراع الدرامي بين شخصياتها . وقد سجل دريتون Drioton النص في كتابه عن (المسرح المصري القديم) الذي نقله الى العربية الدكتور ثروت عكاشة كما أورده بيير أجيه توشار في كتابه عن « المسرح وقلق البشر » الذي سبقت الإشارة اليه ، ثم يعلق على النص قائلا : « لاشك أننا نجد في هذا النص الجميل أول تعبير درامي معروف عن قلق يلية فرح . ويتعلق الأمر طبعاً بسلسلة من المونولوجات والابتهالات والطلبات والأناشيد أكثر مما يتعلق بحوار درامي حق ، ولكن هذا يطابق مانعرفه عن الأشكال البدائية للغة السنسكريتية ، أو حتى أول نصوص مسرحنا الديني . » (صفحة ٩ من الترجمة العربية بقلم د . سامية أحمد أسعد)



وقد ظهرت أولى المسرحيات المكتوبة في بلاد الاغريق في القرن السادس قبل الميلاد ، وتتمثل في أعمال ثيسبيس Thespis والأغلب أن عناصر الدراما الأخرى مثل الحركات والإيماءات والإشارات الجسمية والرقص والملابس وما إليها ، كانت أسبق على أذغال الحوار ، بحيث أنه في كثير من الاحيان كان الكلام مجرد عامل مساعد لتوضيح تلك العناصر ، وذلك قبل أن يصل فن الدراما و (التأليف) الدرامي الى اجادة التعبير اللغوي الذي بلغ ذروة الاتقان في الدراما الشعرية . وعلى أي حال فانه يمكن القول أن الدراما بالمعنى الدقيق للكلمة لم تظهر الا حين بدأت الكتابة المسرحية تمارس بعض السيطرة والتحكم في التجربة الدرامية مما أدى الى تحديد معالم وعناصر المسرحية ، وأي مناقشة جادة للأدب الدرامي قبل هذه المرحلة ، سوف يكون قليل الجدوى ، على ماتقول دائرة المعارف البريطانية ، وعلى ذلك فان مناقشة الممارسات والطقوس السحرية والدينية في المجتمعات (البدائية) والأعمال ذات الطابع الدرامي في المجتمعات القديمة ذات الحضارات العريقة حيث كانت الدراما في بداياتها الأولى لن تعطينا حسب هذا الرأي - فكرة صحيحة ودقيقة عن (الدراما) بالمعنى الاصطلاحي المتفق عليه وقد يكون في هذه النظرة شيء من الصحة ولكنها تحمل في الوقت ذاته غير قليل من المبالغة والتطرف . ذلك أن الحضارات الشرقية القديمة ، وبالأدات حضارات الشرق الأقصى في الهند والصين واليابان ، كانت تضم كثيرا من ملامح الأداء الدرامي الذي لا يمكن اغفاله ، والذي يعطينا على أية حال صورة عن التصور الدرامي تختلف في بعض ملامحها عما نجده في الغرب . وقد ظلت هذه الملامح حية وقائمة الى أن اتصلت هذه الشعوب بالثقافة الأوروبية وعرفت الدراما الغربية وتأثرت بها .

ولقد ضاعت أصول الدراما الشرقية بفعل الزمن . وساعد على ذلك عدم الاهتمام بالتسجيل التاريخي أو الاحتفاظ بأسماء أصحاب تلك الأعمال الدرامية وانجازاتهم الفردية ، على ما هو عليه الحال في الغرب . ومع ذلك فانه يمكن التعرف على الموضوعات الرئيسية ذاتها ، التي كانت تدور حولها هذه الأعمال الدرامية وكذلك خصائص الأساليب التي كانت تتميز بها ، خاصة وإن كل هذه الأعمال تتصف بدرجة عالية من التجانس ، أو أنها على الأصح لا تتكشف عن كل ذلك الاختلاف والتباين الذي نجده في الدراما الغربية . فالثقافة الشرقية بوجه عام ثقافة محافظة كما أن مجتمعات الشرق الأقصى القديم كانت تتمسك بالتراث وتلتزم الى حد كبير بتقليده ومحاكاته في ابداعها الدرامي كما كانت تحرص على احيائه وتمثيله . وربما كان أهم ما يميز هذا المسرح الشرقي الكلاسيكي هو امتزاج كثير من عناصر الفن معا من رقص

وحركات إيمائية وغناء الى جانب الكلام وسرد الحكاية وانشاد الشعر ، بحيث أن الأمر يبدو في نظر الرجل الأوربي مثلاً أقرب الى أن يكون مزيجاً في الباليه والأوبرا . فالنص الدرامي لم يكن يلعب في تلك الأعمال الا دوراً ثانوياً فحسب . كذلك الدراما الشرقية عن تصورات مختلفة فيما يتعلق بوحدة الزمان ووحدة المكان ، لو استخدمنا المصطلح الأرسطي . فقد كانت تلك الأعمال الدرامية تتميز بقدرة عجيبة على الانتقالات الفجائية في المكان بل وأيضاً في الزمان بحيث كانت الأحداث تتم عبر حقبات تاريخية طويلة وبدون مراعاة للتسلسل الزمني الحقيقي أو الواقعي . ولكن الطابع الديني والأخلاقي ظل يصيب الدراما الشرقية حتى وهي تقدم القصص والأساطير الشعبية . وقد ظل العنصر الأخلاقي مسيطرًا على الدراما الشرقية الأصلية الى أن أتصلت بالدراما الغربية الحديثة .

الأمر يختلف عن ذلك الى حد كبير بالنسبة للدراما الغربية . فمع أن بداياتها كما تتمثل في التراجيديات الاغريقية - كانت بدايات طقوسية متأثرة باحتفالات ديونيسوس الدينية والصراع بين الربيع والشتاء^(٦) ، فان الدراما الاغريقية الطقوسية كانت تكتب وتسجل تبعاً للقصص والأساطير والأبطال الاغريق في كل عيد أو احتفال ، بحيث أن العمل الدرامي كان يعرض الى جانب الممارسات الطقوسية تقويمياً وتأويلاً وتفسيراً جديداً لمعنى الأسطورة . وهذا التفسير للأسطورة هو الذي كان يتولاه أفراد الجوقة أو الكورس أو فريق المنشدين .

ولقد ذكرنا من قبل أن الجوقة كانت تلعب دوراً بارزاً في التراجيديات الاغريقية ، وأن عملها لم يكن قاصراً في حقيقة الأمر على التعليق على الأحداث أو على (الفعل) - أي التمثيل - وإنما كان يتعدى ذلك الى توجيه الفكر والوجدان الديني والشعور الأخلاقي عند جمهور المتفرجين طيلة العرض . بل أنه يمكن القول انه في مسرحيات ايسخريلوس وسوفوكليس كانت الجوقة هي المسرحية . ولكن لم يلبث هذا الطقوسي أن زال واختفى في المسرح الروماني . وهذا واضح في مسرحيات سينيكا التي يبدو أنها كتبت للقراءة أكثر منها للتمثيل ، مع أنها ظلت تدور حول موضوعات مستمدة من الثقافة الاغريقية^(٧) .



ولم يكن هدفنا بطبيعة الحال أن نتبع نشأة الدراما وتطورها ، ومع ذلك فإنا لا نملك الا أن ننظر بسرعة الى الدراما وبالدات الدراما الشعرية في العالم العربي والظروف التي صاحبت نشأتها والموضوعات التي تعالجها المسرحيات الشعرية ، كما تتمثل في أعمال كبار الدراميين العرب الذين تركوا بصماتهم واضحة على الشعر التمثيلي .

(٦) يقول الدكتور احمد عثمان في كتابه القيم عن الشعر الاغريقي « تراثا إنسانيا وعالميا » : ان الاغريق وحدهم - من بين كل الشعوب القديمة - هم الذين عرفوا الدراما في اكمل صورها ، وأنه إذا كان هناك من المدارس من يعتقد ان الشعوب الاخرى القديمة عرفت المسرح والدراما ، فان ما عرفوه لم يكن يعدل في الحقيقة ان يكون بلورا درامية صالحة للاستهتات والتطوير (صفحة ١٨١) . ولكنه مع ذلك يعترف ان كل الحضارات القديمة بغیر استثناء كان لديها نواة الدراما ، وان لم تتطور هذه النواة وتصبح لمرّة . ويرد الفراء الاغريق بالدراما دون سائر الشعوب القديمة اي د ان العقيدة الاغريقية منذ بدأت تتجلى عبر اطوار حضارتهم عقيدة درامية بالدرجة الأولى . وهذا يعني ان بلور الدراما موجودة في طريقة تفكيرهم واسلوب حياتهم ورويتهم للاشياء . وهذا ما ظهر واضحا في اساطيرهم وملاحمهم التعليمية والفنانية ، بحيث يمكن القول بان الشعر الدرامي جاء تكليفا مركزا لكل ما سبق ان انجزوه في هذه المجالات جميعا ، (احمد عثمان الشعر الاغريقي تراثا إنسانيا وعالميا سلسلة عالم المعرفة العدد ٧٧ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت مايو ١٩٨٤ ، صفحة ١٨١) .

(٧) راجع المقدمة التي كتبها الدكتور احمد عثمان لترجمته لمسرحية سينيكا : « هرقل فوق جبل اويتا » - سلسلة المسرح العالمي ، العدد ١٣٨ ، وزارة الاعلام ، الكويت . مارس ١٩٨١

وعلى الرغم من أن رائد المسرح العربي مارون نقاش أدخل الشعر في بعض مسرحياته كما كان أحمد أبو خليل القباني - وهو أيضا من الرواد الأوائل - يستعين بالموسيقى والانشاد والرقص ربما لتغطية ضعف البناء المسرحي في مسرحياته كما يقول الدكتور على الراعي في كتابه المرجع : « المسرح في الوطن العربي » ^(٨) فإن البداية الحقيقية للمسرحية الشعرية كانت هي مسرحيات أحمد شوقي . ومع ذلك فإن شوقي كان في مسرحياته ، باستثناء مسرحية الست هدى ، « شاعرا غنائيا أكثر منه شاعرا دراميا ، لأن هذه المسرحية هي الوحيدة التي تصور « صراعا واضحا » بين مجتمعين هما مجتمع النساء ومجتمع الرجال .

وقد أظهر شوقي في ذلك « براعة درامية واضحة » إلا أن « مهمة » اكتشاف الشعر الدرامي والكتابة به كانت من نصيب جيل لاحق لشوقي . وقد وقع عبء قيام الدراما الشعرية على أبه حال على الجيل التالي الذي يضم شعراء دراميين من أمثال عبد الرحمن الشرقاوي الذي نجح في إيجاد الأداة اللازمة لقيام المسرح الشعري وهي الشعر الدرامي ، وهو شعر يحل محل الحوار النثري في المسرحية غير الشعرية ، ويقوم بالوظائف كلها التي يقوم بها الحوار ، من رسم شخصيات الى تطويرها ، الى خلق مواقف ، الى دفع القصة المسرحية نحو نهاية محددة أو غير محددة (في المسرحيات المفتوحة) الى حمل أفكار وآراء الشخصيات وتطويرها هي الأخرى في التيار العام للمسرحية (صفحة ١٦٨) .

وذلك بالإضافة الى المزايا والخصائص الأخرى التي يتميز بها الشعر والتي تزيد من تأثيره وفاعليته في النفس مثل موسيقى الوزن والعاطفة الجياشة التي يحملها الشعر دون النثر ، والتي ترتفع بالموضوع كله الى آفاق أوسع وابعد وأسمى من الواقع المعاش . وكل هذه خصائص تجعل الشعر الدرامي أصلح من النثر في معالجة موضوعات البطولة والتراث . وهذا ما فعله الشرقاوي . رغم هذا كله فإن على الراعي يذهب الى أن « الميلاد الحقيقي للمسرح الشعري تم على أيدي صلاح عبد الصبور الذي أفلح في بعض مسرحياته على الأقل في أن يمزج عناصر من المسرح الطقوسي والمسرح الفرعوني على الخصوص » مع جو (الحكاية الشعبية) ويضيف على ذلك كله طابع الأمثلة الأخلاقية « فضلا عن ثراء - وغنى المعاني والأخيلة والقدرة على استخدام الشعر في رسم « الشخصيات رسما واضحا متميزا » .

ويكفي هذا لأن المجال هنا ليس مجال تتبع كل الجهود التي قام بها كتابنا الدراميون لأدخال الدراما الشعرية ، وإن كانت هناك محاولات كثيرة في العالم العربي بتفاوت نصيبها من النجاح تفاوتا كبيرا . ولكنها كلها محاولات حديثة جدا اذا قورنت بالدراما في الغرب .



في مقاله القصير الممتع عن « الدراما » في « الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية » يقول فوليون باورز ^(٩) « لقد اندثرت الدراما اليونانية القديمة ، اذ ماتت اللغة واتفت أناشيد الجوقة (الكورس) وضاعت الموسيقى كما نسيت تماما حركات الرقص . ومع ذلك فلا تزال النصوص الدرامية الباقية قادرة - حين تقدم على خشبة المسرح - على أن تحكي

(٨) على الراعي : المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكتاب رقم ٢٥ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت يناير ١٩٨٠ (صفحة ٥٦ .

Faahlon Bowers, "Drama" in International

Encyclopaedia of the Social Sciences. Vol. 2, Macmillan, Free press, p. 256.

قصة الاغريق وماضيهم الذي يسمو ويعلو على الزمن . فهي تضفي كثيرا من الأنظار على التماثيل الرخامية الباردة ، وتحيل الأطلال الى أماكن تزخر بالمعنى والحركة وتموج بالبشر الأحياء رغم أنهم أموات . ان فاعلية المسرح وشرعيته تكمن في قدرته على أن يتخطى مسافات الزمان والمكان ويعبر الفواصل التي تقوم حاجزاً بين عقول وأفهام الناس ، سواء اكانوا أغراباً أم أقواماً متجاورين . فالمسرح هو الحياة وهو ليس الحياة . انه يعانق خيال الإنسان وأوهامه واذا كان المرء لا يستطيع أن يعيش بدون وهم أو خيال ، ويجب عليه أن يظل مخلصاً للحقيقة والواقع ، فان المسرح هو وحده الذي يستطيع أن يشبع عنده هذه الناحية الانسانية . وهذا بالضبط هو ما تحققه كل الدرامات العالمية العظيمة للإنسان .

د . أحمد أبو زيد

- ١ -

ما نريد أن نتحدث عنه هو الحديث عن الغربة والأقصاء في الشعر العربي ، ومعنى هذا أننا ستحدث عن « الغربة المكبائية » بعيداً عن مفهوم « الاغتراب »^(١) وابتداء نقرر أن الغربة - بمعنى مغادرة الوطن طوعاً أو كرها - تكون في الغالب لأسباب سياسية أو اقتصادية أو ثقافية ، ولقد كانت - بحق - محنة الإنسان القديم ذلك لأنه لم يكن بعد المغادرة من السهل دخول المدن الجديدة ، وكلنا يعرف قصص الوحوش التي كانت تقف على مداخل المدن ، والتي كانت تلقي الأسئلة ، وتصرع من لا يعرف الاجابة . . . ثم ان النظرة الى « الوافد » كانت في الغالب مشوبة بالخوف والحذر والتجنب ، والانكار . ولتأمل قول امرئ القيس :

لقد أنكرتني بعلمك وأهلها
ولا بن جريح في قرى حصن أنكرا
ومهما كانت قدرات هذا الوافد ، فإنه كان في الغالب يضرب في نقطة ضعف . . يضرب في « كعب أخيل » !
وهذه الظاهرة اذا كانت من الغزارة بمكان في العالم القديم ، فإنها كانت ، في الوقت نفسه ، تساعد على إزهار العمل الأدبي ، وعلى تألقه ، وعلى اشتعاله بالحنن^(٢) . على أن هذه الظاهرة قد بدأت في الخفوت

الغربة المكبائية في الشعر العربي

عبد بدوي

(١) الاغتراب يراه هيجل في صميم بنية الحياة الكلية ، وراه ماركس في حالات اغتراب الانسان عن عمله ، وعن زملائه ، بينما يراه الوجوديون في الهمد عن الوجود العميق ، بحيث لا يكون الانسان ذاته ، وإنما مجرد صغر على الشمال في الوجود الجمعي للجماعير ، أو مجرد ترس في نظام صناعي - الوجودية . جون ماكوري . ترجمة د . امام عبدالفتاح امام . العدد ٩٨ من عالم المعرفة . أكتوبر ١٩٨٢ ص ٢٩٤ ، ٢٩٥ . كما لا نقصد بالدراسة ما عنده كولن ولسن في كتابه « الغريب : دراسة في مرفق القرن العشرين » ، ذلك لأنه يدور حول الاغتراب عن المجتمع مع الوجود داخله ، وأن كان في موضوعنا بعض الملامح من هذا ، ولكنها ليست للملامح الرئيسة .

(٢) نكمل قول الشاعر جميل :

صفون وعفت مهن الحسود
كان الدار منهم ما تقول

هذا طغر في الهك بترنم
صبود على طعن القنا لو ملنم

أماجعتك المنازل والظول
أسفل دار بغنة أين حلت ؟

ولتأمل قول الشاعر القطامي :

أمن ال تلك المنازل كلها
بكيت من البين المقت والسي

شيئا فشيئا ، بعد أن أصبح التأقلم في المهاجر الجديدة شيئا واضحا ، بل بعد أن أصبحت هذه المهاجر مطلبا نفسيا واقتصاديا ، وأصبحت المغادرة حقا من حقوق الانسان ، وبخاصة بعد أن أصبحت عمليات « النفي الاضطرابي » غير معمول بها الآن ، بعد أن انحسرت موجات الاستعمار . . . المهم أن العالم أصبح « قرية » وصار من السهل التجول داخله ، بل لقد أصبح التجول في العالم ضرورة من ضرورات العصر .

- ٢ -

حين نتعرض لظاهرة الغربة المكانية ، وما قيل فيها من شعر وحين نقف على دوافعه وخصائصه نعرف أن هذا النوع من الشعر كان يفيض فيضا شديدا بسبب الظروف التي أحاطت بالانسان العربي . فالانسان العربي القديم كان محكوماً بمنصر « المغادرة » جغرافيا ، ذلك لأن البيئة شحيحة ، ومعادية ، وغير مستقرة ، ثم أنه ، سياسيا واجتماعيا ، كان يحكم عليه أحيانا « بالمغادرة » على نحو ما كانت تفعل القبائل بمن تسميهم « المخلوعين » ، وبخاصة تلك الطائفة المميزة المسماة بالصعاليك ، ثم إن « المنفى » صار سلاحا في يد بعض الحكام المسلمين ، ونحن نعرف أن عمر قد حبس ونفى وضرب ، وعزر عددا من الشعراء ومنهم الخطيئة ، وأبو محجن الثقفي وأبو شجرة . . . ثم استشرت هذه الظاهرة ، ففي زمن بني أمية مثلا نفى الأحرص الى اليمن ، وأبو قطيفة الى الشام ، والعرجي - وهو القائل :

أضاعوني .. وأي فتى أضاعوا ليوم كريمة ومسداد ثغر
سجن في مكة ، وقد كان أبو قطيفة مطاردا . ويروى أن ابن الزبير حين سمع أبياته التي تقول :

| | |
|----------------------------|----------------------------|
| أفرمني السلام ان جئت قومي | وقليل لهم لدي السلام |
| أقطع الدهر كله باكتساب | وزفير فما أكاد أنام |
| نحو قومي اذ فرقت بيننا الـ | دار وحادث عن قصدها الأحلام |

قال ابن الزبير : حن والله أبو قطيفة ، وعليه السلام ورحمة الله من لقيه فليخبره أنه آمن فليرجع ، فأخبر بذلك ، فانكفا الى المدينة راجعا ، فلم يصل اليها حتى مات .^(٣)

- ٣ -

والشعراء حين كانوا يغادرون أوطانهم كانوا يغادرونها على كره منهم ، ومن ثم كانوا يحسون بالانكسار والحزن ، ذلك لأنهم كانوا يغادرون أشياء كثيرة ، غير هذه الأشياء المادية التي كانت تحيط بهم . . . فقد تكون هذه الأشياء علاقة حب ، أو أصواتا كان يأنس بها في ضوء القمر ، أو ارتباطا بنخلة تمت على عينيه ، أو بنجم كما كان يتألق في السماء ، كان يتألق في نفسه . . . المهم أنه كان يغادر هذه الأشياء مهموما محزونا ، وكان تحت الضغوط لا يملك الا الالتفات اليها شيئا من الجلد ، ثم بشيء من الحزن حتى تكتمل دائرة الانفصال . ولأمر ما كثر في الشعر العربي تصوير مواقف

(٣) الأعرابي ٢٨ / ٢٩ ، ميان العظمي ٢٠٦ -

الوداع ، والالتفات الى الحبيبة وديارها بالعين ، ثم القلب ... وقد يسير الشاعر بلا قلب^(٤) ، وقد كان وراء ذلك بصورة واضحة اختلاط المنازل والأمكنة ، والنزوح الدائم عن الأوطان .^(٥)

المهم أن الانسان العربي القديم كان يلتفت ويحن عقلاً ووجداناً الى مصادره ، ولهذا تابت ظاهرة الوقوف على الأطلال والتذكر رحلتها في القصيدة العربية ، كنوع من استرداد الوطن القديم المشتت ، وإن كان الملاحظ أن « ظاهرة المكان » التي كانت بارزة في الشعر الجاهلي قد تحولت بعد ذلك الى حالات مجردة ، كما أن « الزمن » قد ناس « المكان » شيئاً فشيئاً ، بل إن بعض النصوص الثرية يمكن أن تعطي الاحساس بالهجرة الى داخل النفس والاعتصام بها ، وبخاصة حين كانت تهب عليها الأحداث ... المهم ابتداء ان الشعر الجاهلي قد عرف « الخلع » كالحال عند الشعراء الصعاليك ، وعرف « الطرد » على حد ما نعرف من أمرى القيس وعرف الخروج وراء التكسب كما نعرف من النابغة والأعشى ، وما أكثره من الحديث عن الأطلال الا مظهرها من مظاهر الأحياء والفشل وعدم الانسجام مع الواقع الجديد بعيداً عن الجلود .

وحين جاء الاسلام لم تقف ظاهرة الغربة ، وإنما رأيناها تندلع في أشكال جديدة ، ذلك لأن الاسلام دفع بالعربي دفعا شديدا للتجول داخل الجزيرة ، ثم للخروج منها الى العالم ، وعلى كل فقد كان للقرآن موقف واضح من هذه القضية^(٦) وللحديث كذلك موقف واضح^(٧) ، بالإضافة الى التراث العربي في مجمله^(٨) ، وقد عرفوا الدعاء للانسان

(٤) نمل مثلاً قول أبي فراس :

أسير عنها وقلبي في المقام بها
كان مهري لشغل النـمـ حـنـبـ

وقول الشريف الرضي :

وتلفتت صبي فمد عفت
صبي الطلول .. تلت القلب

ثم نمل لقولة التي تقول : إن الالتفات يضر بالعين :

ولي حين أضرب بها السيف
ال أجزاء مطلقه السدوع

.. الأملح ٢/ ٢٣٣

(٥) انظر دراسات في الشعر العربي ط ٣ ص ٢٦٣ وما بعدها ، الطبعة في الشعر الجاهلي . د . نوري حموي القيسي ٢٥٤ .

(٦) تعرض القرآن الكريم لظاهرة الخروج من الديار في ثلاثة مواضع من سورة البقرة بالآيات ٨٤ ، ٨٥ ، ٢٤٦ .

« ... ولما أخلصنا منكم لا تسفكون دماءكم ولا تخرجون أنفسكم من دياركم لم أقررتم وأنتم تشهدون - ٨٤ - ثم أنتم هؤلاء تقتلون أنفسكم وتخرجون فريقاً منكم من ديارهم فتظاهرون عليهم بالإثم والعدوان وإن يأتوك آمنارى فادعهم وهو محرّم عليكم إخراجهم - ٨٥ - » .

« ألم تر إلى اللأ من بني إسرائيل من بعد موسى إذ قالوا لنبي لهم ابعت لنا ملكا نقاتل في سبيل الله قال هل عسيتم إن كتب عليكم القتال ألا تقاتلون قالوا وما لنا ألا نقاتل في سبيل الله وقد أخرجنا من ديارنا وأبنائنا ٢٤٦ » .

وجاء في الآية ١٩٥ سورة آل عمران « ... فاستجاب لهم ربهم أني لا أضيع عمل عامل منكم من ذكر أو أنثى بعضهم من بعض للذين هاجروا ولخرجوا من ديارهم وأولوا في سبيلى وقتلوا وقتلوا لأكثرن عنهم سيئاتهم ولأدخلتهم جنت تجري من تحتها الأنهار ثواباً من عند الله والله عنده حسن الثواب » .

وجاء في الآية ٦٦ سورة النساء « ... ولو أنا كتبنا عليهم أن اقتلوا أنفسكم أو اخرجوا من دياركم ما فعلوه إلا قليل منهم ، ولو أنهم فعلوا ما يوعظون له لكان عجزاً لهم ولشدّ ثبوتاً » .

وجاء في سورة الحج الآية ٤٠ « ... الذين أخرجوا من ديارهم بغير حق إلا أن يقولوا ربنا الله ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لهدمت صوامع وبيع وصلوات ومساجد يذكر فيها اسم الله كثيرا وليصرون لغير الله من يصره إن الله لغوي عزيز » .

وجاء في سورة الاحزاب ، الآية ٢٦ ، ٢٧ « ... وأنزّل الذين ظاهروهم من أهل الكتاب من صياصيصهم وقلوب في قلوبهم الرعب فريقاً تقتلون وتأسرون فريقاً ، ولجوركم أرضهم وديارهم وأمواهم ولرضاً لم تطأوها وكان الله جل كل شيء قديراً » .

بالعودة^(٩) ، كما تعرضوا لنصيب الأجناس من الحنين^(١٠) ، وقد عقدوا أبواباً للظعن الذي كان أجود من قال فيه المثقب العبدى ، وليبد بن ربيعة وابن النمير الثقفي ، وكثير بن عبد الرحمن ، وذو الرمة والوليد بن عبيد الذي يقول :

رفعوا الموادج معتمين فما ترى الا تلالؤ كوكب في هودج
أمثال بيضات النعام يهزها لبعبد أمثال النعام الهدج^(١١)

وجاء في سورة الحشر الآية ٢ : .. هو الذي أخرج الذين كفروا من أهل الكتاب من ديارهم لأول الحشر ما ظننتم أن يخرجوا وظنوا أنهم ما نعتهم حصونهم من الله فأنهزم

الله من حيث لم يحسبوا وقلل في قلوبهم الرعب يخربون بيومهم بأيديهم وأيادي المؤمنين فاعتبروا يا أولي الأبصار .
وأخيراً يتعرض القرآن للديار في سورة الممتحنة الآية ٨ ، ٩ : .. لا يهاكم الله من الذين لم يقاتلوكم في الدين ولم يخرجوكم من دياركم أن تبروهم وتقسطوا إليهم أن الله يحب المقسطين ، إنما يهاكم الله من الذين قاتلوكم في الدين ، وأخرجوكم من دياركم وظاهروا على إخراجكم أن تولوهم ومن يتوكل فأولئك هم الظالمون .
.. من كل هذا نرى التركيز على أن الاستقرار في الديار نعمة ، وأن الخروج منها عقاب ، بل إن عذاب الخروج من الديار مقدم على عذاب الخروج من الأبناء .. أما إذا كان الخروج حياً في أعلاء كلمة الله ، فإن صاحبه يكافأ لروح مكافئة .

.. فلذا جئنا - مثلاً - إلى مكة . وتروينا في الوقوف عندها ، وجئنا قسماً بها في سورة البلد : لا أقسم بهذا البلد ، وفي سورة التين : وهذا البلد الأمين ، كما وجئنا دهاء حاراً من قلب سيدنا إبراهيم لما في سورة البقرة آية ١٢٦ ، وفي سورة إبراهيم آية ٣٥ .

(٧) ما أكثر ما حنَّ النبي لمكة ، ونحن لا ننسى قوله عليه الصلاة والسلام في وداعه لها : « والله انك لأحب أرض الله إليّ ، وانك لأحب أرض الله إلى الله ، ولولا أن أمكك أخرجوني ما مخرجت منك ، ونحن لا ننسى قول عائشة أم المؤمنين : « لولا الهجرة لكنت مكة ، فإني لم أر الساء مكاناً أقرب إلى الأرض منها بمكة ، ولم يطمئن قلبي ببلد قط ما أطمأن بمكة ، ولم أر القمر مكاناً أحسن منه بمكة » ، ولما وفد أصيل إلى المدينة سأل النبي عن مكة ، فقال أصيل : عهدتها وقد أحصيت جنباتها ، وابتضت بطنهاؤها ، وأعلق أعضائها ، وأسلم ثملها ، وأفسر سلحها ، فقال النبي : حبك يا أصيل لا تحزننا ، وفي رواية : وبها يا أصيل دح القلوب تفر ، وأخيراً فللنبي يقول : حب الوطن من الإيمان .. يمكن الرجوع لهذا فيما عقد الترمذي من أبواب في صحيحه لمخالف المدينة ومكة واليمن والشام ، وفي أسد الغابة ١٠١/٢ ، والاستيعاب لابن عبد البر ٦٨/١ ، ومطلع البدر في منازل السُّرور ، لعلاء الدين الغزالي ٢٩٢/٢ .

(٨) يلاحظ ما كتبه الجاحظ بصفة خاصة في رسائله وكتبه ، ولمحمد بن سهل بن الرزبان مؤلف عنوانه « الحنين إلى الوطن » ، وللوشاء « الشوق والفرار » ، وللقاضي الشريف أبو طاهر الحلبي « الحنين إلى الأوطان » ، وما أكثر الذين ألفوا فصولاً في مؤلفاتهم للحنين إلى الوطن كالحجري في « الحماسة » ، وأبو هلال في « ديوان المعاني » ، والحصري في « زهر الآداب » ، والراغب الأصفهاني في « محاضرات الأدباء » ، والبيهقي في « المحاسن والمساوي » ، والمرغني في أماليه ، والغزوي في « مطلع البدر » ، كما نجد شيئاً من هذا عند الأزرقي حين كتب عن مكة ، والخطيب البغدادي حين كتب عن بغداد ، وابن عسك حين كتب عن دمشق .. ومن هذا التراث الغزير نصل إلى عدة قضايا منها أن « فطرة الرجل ميمونة بحب الوطن » ، وأنه حتى الجبابرة يوجد عندهم الحنين إلى الوطن ، وأن الحنين من إمارات الرشد ومن إمارات العقل ، ومن أسباب الشفاء من المرض وعلى حد قول الجاحظ في رسائله ، ما أكثر الذين طلبوا « شمة من تراب بلخ ، وشرية من ماء واديا أو من ماء دجلة » ، كما أن التراث امتلأ بمقولات في هذا المجال تقول :

- عسك في دارك خير من يسرك في هربتك .

- الغريب كالغرس الذي زابل أرضه ، وقعد شربه ، فهو ذاك لا ينثر ، وغابل لا ينثر .

- لا تحب أرضاً بها قوايلك .

- الخروج من الوطن أشد السباين ، والجلاء أحد القتلين .

- حرمة بلدك عليك مثل حرمة أبويك لأن خدامك معها ، وهذاها منه .

- إذا كنت في غير أهلِكَ فلا تنس نصيبك من اللذ .

- الغريب مثل اليتم العظيم الذي لكل أبويه ، ولا أب يحسد عليه .

- سئل أعرابي : ما العيلة ؟ قال : الكفاية مع لزوم الأوطان ، والجلوس مع الأخوان . وقيل ما اللذة ؟ قال : التنقل في البلدان ، والجد من الأوطان .

- الفرقة كربة .

(٩) تامل قول الشاعر :

سقى الله أرض المشائين بدميته وردةً إلى الأوطان كل غريب

(١٠) تامل قول الجاحظ عن الترك : .. وإنما خصوا بالحنين من المعجم ، لأن في تركيبهم ، ومشاكلتهم ما همهم ، ومناسبة إخوانهم ، ما ليس مع أحد سواهم ، ألا ترى أنك مع البصري فلا تدري أبصري هو أم كوفي ، وترى المكّي فلا ترى أمكي هو أم مدني ، وترى الجبلي فلا تدري جبلي هو أم خراساني ، وترى الجزري فلا تدري جزري هو أم شامي ، وأنت لا تلتفت إلى التركي ، ولا تلتفت إلى قبيلة ولا إلى فراسة ، ولا إلى مساملة ، وتسألهم كرجالهم وهواجبهم تركية مثلهم .

- رسائل الجاحظ تحقيق عبد السلام هارون ص ٦٣ .

(١١) الأنوار وعلمن الأشعار لأبي الحسن علي بن همد بن المطهر المدني المعروف بالشمشاطي تحقيق صالح مهدي الغزالي ١٨١ وما بعدها .

وقد عقدوا أبواباً للتطير من الأبل والكراهية لها ، لأنها تحمل الطعائن وتشتت الخلان ، كما تعرضوا بصفة خاصة لغراب البين ؟ وقد برز في هذه الجوانب عوف بن الراهب وديك الجن ، وأبو الشيص الذي يقول :

الناس يلحون غرا ب البين لما جهلوا
وما غراب البين الا ناقة أو جمل
ولا اذا صاح غرا ب في الديار احتملوا^(١٢)

ومثل هذا قيل في السفن على نحو ما نسب للسيوفي ، والخباز البلدي ، وعلى نحو قول الحلبي :

انها فرقة تذيب القلوبا وترد الشبان لا شك شربا
سلبت قلبي العزاء فقد أضحى رأسي من العزاء سلبا
ما ترى السفن كيف تعلو حباب الـ ماء مثل المطى تعلو الكثيبا
وكان الملاح اذ حث أولا هن حاد غدا بحث نجيبا

ويدخل في هذا الباب ما جاء في العروب والارحية ، ومن أشهر الشعراء في هذا المجال أبو القاسم العلوي الأنطاكي^(١٣) ، وما أكثر ما قيل في حنين الأبل ، وفي سرعتها لما يحتثها من الشوق ، وقد أنشد الأصمعي في هذا :

اذا عقلت حنت وان هي خليت لترتع . . . لم ترتع بأذن المراتع
كان لديها سائقا يستحثها كفى سائقا الشوق بين الأضالع^(١٤)

وقد تتحول الناقة الى معادل موضوعي كقول الفرزدق حين رأى نفسه بعيدا بدير حسان :

وليلة بتنا دبر حسان نبهت هجودا وعيسا كالحسيان ضمرا
نكت ناقتي ليلا فهاج بكأؤها مؤادا الى أهل الوديمة أصورا
وحتت حنينا منكرا هيئت به على ذي هوى من تنوقه ما تنكرا
فبتنا قعودا بين ملتزم الهوى وناهي جمان العين أن يتحدرا
تروم على نعمان في الفجر ناقتي وان هي حنت كنت بالشوق أعذرا
وقد جاء في ديوانه :

تحسن بزوراء المدينة ناقتي حنين عجول تبتغي البورائم
ومثل هذا فعل جرير :

تحن قلوصي بعد هذه وهاجها وميض على ذات السلاسل لامع
وفعل ذو الرمة :

تحن الى الدهن بخفان ناقتي وأين الهوى من صوتها المترنم ؟

(١٢) نفسه ١٨٣ ، ١٨٤ .

(١٣) نفسه ١٨٤ وما بعدها ، والعروب وأحدعها العربة طواحين تقوم على سفن وواقد في النهر كانت شائعة في العراق والجزيرة .

(١٤) نفسه ١٩٢ وما بعدها .

ولم يقفوا عند حنين الابل ، وانما تعدوه الى حنين النواير ، ومن الشعراء الذين برعوا في هذا عبدالله بن مسعود ، وصالح الديلمي ، والخباز البلدي ، والصنوبري .

وما يحكم هذا كله أن العربي كان يجزع من الرحيل ، ولكنه لم يكن يتمرد عليه ، أو يحاكمه ، ذلك لأنه كان يستجيب له على مرارة وحزن وعبوس .

- ٤ -

وحين اندلعت هذه الأحاسيس ، وأصبحت « ظاهرة » وجد ما يسمى « بأدب الغرباء » وأول كتاب حمل هذا الاسم كان كتاب « أدب الغرباء »^(١٥) لأبي الفرج الأصفهاني ، وقد كان معنى هذا الإدراك المبكر ، بأن الأدب العربي في مجمله كان أدب مغترين في الجاهلية وفي الاسلام ، والملاحظة العامة أن العربي لم تكن له حالات رجوع الى الجزيرة بعد الخروج منها ، ذلك لأنه يتقن عملية الاندماج بالآخرين عن طريق أخوة الاسلام ، وعن طريق الزواج ، وعدم التعالي على الآخرين ، بالاضافة الى مثاليته في كل ما يتصل بعالم التجارة أو عالم العبادة والتصوف . ومن هنا فقد كان يختلط بدم الناس وفكرهم ، ولهذا كان من الصعب دفعه أو التخلص منه ، فاذا كسرت القاعدة في الأندلس ، فان العودة لم تكن الى الجزيرة ، وانما الى الشمال الأفريقي على وجه الخصوص ، فالجزيرة العربية كانت تدفع ولا تستعيد ، وكانت كالكأس كلما امتلأت فاضت على الجوانب القريبة .

المهم أنه بعد فترة في الاسلام وجدت طقوس لظاهرة « أدب الغرباء » ، وقد كان الملمح الواضح لهذه الظاهرة هو « الكتابة » التي حلت محل « الرواية » ولنقرأ لأبي الفرج قوله : « وقد جمعت في هذا الكتاب ما وقع ألي وعرفته ، وسمعت به وشاهدته ، من أخبار من قال شعرا في غربة ، ونطق عما به من كربه ، وأعلن الشكوى بوخده الى كل مشرد عن أوطانه ، ونازح الدار عن اخوانه ، فكتب بما لقي على الجدران ، وباح بسرّه في كل حانة وبستان ، اذ كان ذلك قد صار عادة الغرباء في كل بلد ومقصد ، وعلامة بينهم في كل محضر بدعائهم ، واختيار أماكن الكتابة . وكان أن نقل حكاية بطلها المأمون تقول على لسان راو : كنت في جملة عسكر المأمون حين خرج الى بلد الروم ، فدخل وأنا معه الى كنيسة قديمة البناء بالشام ، عجيبة الصور ، فلم يزل يطوف بها ، فلما أراد الخروج قال لي : من شأن الغرباء في الأسفار ، ومن نزحت به الدار عن اخوانه وأترابه ، اذا دخل موضعا مذكورا ، ومشهدا مشهورا ، أن يجعل لنفسه فيه أثرا ، تبركا بدعاء ذوي الغربة ، وأهل التقطع والسياسة ، وقد أحبيت أن أدخل في الجملة ، فابغ لي دواة ، فكتب على ما بين باب المذبح هذه الأبيات :

| | |
|----------------------|--|
| يا معشر الغرباء ردكم | ولقيتم الأخبار عن قرب |
| قلبي عليكم مشفق وجل | فشفا الله بحفظكم قلبي |
| اني كتبت لكي أساعدكم | فاذا قرأتم فاعرفوا كتبتي ^(١٦) |

(١٥) كتاب أدب الغرباء لأبي الفرج الأصفهاني - تحقيق الدكتور صلاح الدين المنجد ص ٢١ - دار الكتاب الجديد - بيروت .
(١٦) نفسه ص ٢٣ .

ولقد تنوعت كتابة الغريباء ، فقد كانت بالفحم ، والحبر ، والقلم ، والحمرة ، كما كانت نجرا في الخشب ، ونقرا في جبل ، وحفرا على حجر أو شجر ، أو جص ، وبعضها كان على الصخور وكثيرا ما ينص على أن الصخور كانت ملساء ، ولقد كانوا يتخيرون عادة الأماكن الجلييلة فهناك نصوص كتبت على فناء المسجد الجامع ، والكنائس ، ومنارة الاسكندرية ، وبيوت العباد ، وباب المسجد الحرام ، وقبة أبي جعفر المنصور الخضراء ، وقصور أبي جعفر المنصور ، والرشيد ، والمتوكل ، وحائط مقبرة سيويه وعلى بيت الشاهد - بمعنى الشهيد - الذي يوجد على يمين الكنيسة وتوضع فيه ذخائر الشهداء - أي عظامهم - وعلى الأديرة ، وقد تعرف الكنيسة ككنيسة الرها . . ولم يقف الأمر عند حد العالم العربي لأنه وجد مقرب يكتب على صخرة بجزيرة « قبرس » وبلدة بنواحي الروم مما يلي خرشنة ، وبلاد عديدة بفارس ، وهناك من يذكر مكانا ولا يسميه ، ولكننا نعرف أنه كان يقصد مكانا بأفريقية ، فهناك حديث عن شيخ بصري « ممن دوخ البلاد وقطع عمره بالأسفار » قال : ركبنا في البحر في بعض السنين ، فأفصى بنا السير الى موضع لا نعرفه ولا يعرفه المركب وطرحنا الماء الى جزيرة فيها قوم على صورة الناس الا أنهم يتكلمون بكلام لا يفهم ، ويأكلون من المأكول ما لم تجربهم عادة الأنس فاجتمعوا علينا ، وأقبلوا يعجبون بنا ، وخفناهم على أنفسنا ، واستشعرنا الهلاك من طمعهم في قتلنا مع كثرتهم ، ثم توكنا على الله جل وعز وخرجنا نطلب في تلك المدينة ما نأكله ونشربه ، فوجدنا الطراميس من خبز الدخن ولحوما كثيرة لا ندري ما هي ، فاشترينا من ذلك الخبز واللحم وأظنه من لحوم الحيتان ، وصرنا الى الساحل ، وأججنا نارا ، وأقبلنا نكئ من ذلك اللحم ، ولهم أنبذة لا ندري ما هي ، يشربونها ، ويضربون بطبل عظيم ، له في البحر دوي ، فبينما أنا أطوف في تلك المدينة اذ بصرت بكتابة عربية على بابها فتأملتها ، فاذا هي : بسم الله الرحمن الرحيم ، بسم الله خالق الخلق ، وصاحب الرزق ، ما أعجب قصتي ، وأعظم محنتي ، أفصتني الخطوب ، وقصدتني النكوب ، حتى بلغت هذا الموضع المهيب ، ولو كان للبعد غاية هي أسحق من هذا المحل لبلغني اليها ولم يقنع الابها ، وتمت ذلك مكتوب :

من شدة لا يموت الفتي ولكن لميقاته يهلك
فسبحان مالك من في السما والأرض حقا ولا يملك

فاجتهدت بالمسألة عن الرجل وحاله ، فلم يفهم عني ، ولا فهمت عن أحد منهم ، وأقلعنا في غير تلك الليلة ، وسلم الله تعالى ، وصرنا الى بلاد اليمن (١٧) . . وأخيرا فكثير منهم كان يؤرخ لما يكتب .

وحين نتأمل في « أدب الغريباء » هذا نراه يدور حول الدعاء بالعودة ، كقول الصروي :

سقى الله أيام التواصل عيشه ورد الى الأوطان كل غريب
فلا خير في الدنيا بغير تواصل ولا خير في عيش بغير حبيب

وبعضهم كان يشكو الفقر كهذا الذي كتب على حائط البيت الذي كان يسكنه :

الحمد لله على ما أرى من ضيقتي ما بين هذا الوري

أصاري الدهر الى حالة
بدلت من بعد الغنى حاجة
أصبح آدم السوق لي مأكلا
من بعد ملكي منزلا مبهجاً
فكيف ألفي ضاحكاً لاهياً
سبحان من يعلم ما خلفنا
والحمد لله على ما أرى
يعدم فيها الضيف عندي القرى
الى كلاب يلبسون الفرا
وصار خبز البيت خبز الشرا
سكنت بيتاً من بيوت الكرا
وكيف أحظى بلذيد الكرى
وتحت أيدينا وتحت الثرى
وانقطع الخطب وزال المرا

وقد يكتب أحدهم أبياتاً ويوصي بأن تكتب على قبره ، وقد تكتب أبيات وتكون نذراً بفواجع قادمة ، وقد يكتب أحدهم أجوبة على أسئلة في شعر سابق ، أو دهاء على مستغيث كهذا الذي كتب : حضر فلان بن فلان الكاتب هذا الموضوع في مرقعة ، خائفاً هارباً مظلوماً ، وهو يقول : سترك سترك ! وإذا تحته مكتوب بغير ذلك الخط : اللهم استجب دعاه ، واسمع شكواه ، واكشف بلواه :

ورد كل شئت عن أحبته
وارحم تقطمهم في كل مهلكة
وكل ذي غربة يوماً الى الوطن
وامنن بلطفك يا ذا الطول والمنن

وقد أكد الشاعر علي بن جهم على قضية الأسف على الغربة ، فحين مات في غربته وجد أنه كتب على حائط :

يا رحمتا للغريب في البلد الناء
فارق أحبابه فما انتفعوا
زح ماذا بنفسه صنعا
بالعيش من بعده وما انتفعنا

وحن كثير من الشعراء الى بلدان بعينها ، ويحىء في مقدمتهم الوزير أبو محمد الحسن بن محمد المهلب الذي حن من البصرة الى بغداد :

أحن الى بغداد شوقاً وانما
مقيم بأرض غبت عنها وبدعة
أحن الى ألف بها لي شائق
اقامة معشوق ، ورحلة عاشق^(١٨)

ومن الملاحظ أن الغريب اذا لم يكن شاعراً فانه كان يكتب شعراً لغيره في الموضوع فهناك من كتب أبياتاً لأبي الأسود الدؤلي ، وأرطاة بن سهية^(١٩) ، وهناك من كتب شعراً فاضحاً في المذكر ، وقد يعتذر بعضهم عن سقطاته بسبب الغربة^(٢٠) .

(١٨) نفسه من ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٥ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٧٢ ، ٧٦ ، ٨٢ .

(١٩) نفسه من ٤٢ ، ٩٤ .

(٢٠) نفسه من ٩٧ ، وقد جاء في ص ٨٠ حضر فلان بن فلان ومعه شمعة الزمان فلان بن الحضر . . ولكن الغريب تختمل هفواته ، وتلفر جنائياته ، لبعد داره ، وشحط مزاره ، وحاجته واضطراره ، فمن قرأ ما كتبت فليعلم فيها ارتكبت وقد قلت هذه الأبيات .

- ٥ -

وبصفة عامة نلاحظ أن الشعراء في الغربة كانوا مشتعلين عاطفياً ، وإذا كنا قد تعرضنا لجانب معين تحت اسم « أدب الغربة » وأن الصفة الغالبة عليه لم تكن التجويد ، والوصول إلى قمم كبيرة بسبب الانفعال الزائد ، والقصد إلى « التنفيس » السريع عن النفس ، فإنه إلى جانب ذلك يوجد نوع من الشعر المحكم الذي دار حول قضية الغربة ، ولقد كان من الطبيعي أن يكثر الشعراء في هذا الميدان ، إلى حد أن بعضهم - وهو مقيم - كان يخلق له وطناً ثم يمن إليه . ذلك لأن الحنين إلى جانب كونه عاطفة جياشة كان انتهاء إلى شيء ما ، وفي ضوء هذا كثرت الشعراء الذين حنوا بصفة خاصة إلى « نجد » وقد تنبه لهذا ياقوت الحموي فذكر في معجمه أن الشعراء لم يذكروا موضعاً كما ذكروا نجداً ، على أن من يتتبع ما قيل في نجد يمكنه أن يستنتج أن نجداً لم تكن غير مجرد رمز للجزيرة العربية ، وللنقاء الأول ، وللرغبة في العودة إلى هذا النقاء . . أو على هذا النوع من أنواع المستحيلات^(٢١) ومن الأدلة على أن « نجداً » صار رمزاً تركّز

(٢١) نلاحظ شيئا من الغزارة في هذه الأبيات .

ألا ليت شعري هل أبهتن ليلة
بلا بها كنا نحلّ فاصبحت
تفبات فيها بالشباب وبالصبأ
بأسناد نجد وهي عبر متوفا

أكرّر طرقت نحو نجد والني
حنينا إلى أرض كأن ترابها
بلاؤه كان الأبحران بأرضه
إليه وإن لم يدرك الطوف أنظر
إذا لمطرت عود وسك وعبر
ونور الألقامي وفي برد عبر

لما ودعنا نجداً ومن حلّ بالحصى
ولبت عشبات الحمى برواجع
ولما رأيت البشر أعرض دوننا
بكت عيني اليسري فلما زجرها
ولل شاعر عبد الملك بن سعيد في الشاعرة حفصة المروانية :

رعى الله ليلاً لم يرح يلمم
وقد غفلت من نحو نجد أريفة
عشبة واراناً بجود مؤمل
إذا لعلت هبت برها القفر نفل

لا والمنازل من نجد وليلنا
كم رام منا الكرى من لطف مسلكه
بالخيف إذ جدانا بيننا جسد
نوما لها تلك لا عد ولا عهد

أقول لصاحبي - والعمى هوى
فتع من فميم حرار نجد
بنا بين اللبلة للهمار
بمد العشبة من حرار

عليّ أن حالت بحمص منبي
أحب إلى نجد والي لأم
فلا تلتلاني وارقماني إلى نجد
طوال الليالي من قلوبي إلى نجد

وما نظري من نحو نجد بخلع
أجل - لا - ولكي إلى ذلك أنظر

يدكرني عهد الصبا ونسيم
نسيم الصبا من نحو نجد إذا هبنا

الشاعرات عليه^(٢٢) ، وقريب من هذا الحديث عن الحجاز ومكة ، ودواوين الشعراء القدامى تحدثنا عن هذا^(٢٣) ، وإذا كانت المرأة وقفت الى جانب نجد ، فاننا نجدها قد تأخذ موقفاً من الحجاز^(٢٤) وإذا كانت قضية الوطن بصفة خاصة تقوم على « التجريد » في نفس المغترب ، فانه كان وراء ذلك طبيعة الشعر العربي بصفة عامة ، بالإضافة الى أن

(٢٢) نجد في كتاب شاعرات العرب للسويطي . جمع وتحقيق عبدالحديع صقر فخرنا كثيرا ، فنجد قد تكون مشوقا ، وعالمنا سحرنا ، ولونها من أنواع المستحبات . نقول دامة بنت الحصين الأسديّة :

ألم على نجد ومن بك ذا هوى يسبحه للشوق فيه إبراهيم .. الخ
وتقول :

لقد تبلّلت من نجد وساكنه أرض بها الذهبك يزقو والسنابير
وحين تزوجت زهد الصبية وجلت من الهابة الى الخطر ، وقيل لها : بليت بما هو أحسن قالت :

أقول لألق صاحبي أسره وللمين مع يحذر الكحل ساكنه
لميري لبي بالآوي نازح القلى نقي النواحي غير طرق مشاريه
أحبّ الهنا من صهاريج ملكت للعب ولم تلج لدى ملاعبه
وربح صبا نجد اذا ما تسمت ضحى أو سرت جنح الظلام جنبه
فيا حبلا نجد وطيب نراه اذا مضته بالمشى هواضبه
وأقسم لا أفسد ما تمت حبه وما دام ليل من نهار يعاقبه
ولا زال هذا القطر يسفر لوجه بذكره حتى يترك الماء فاريه
وتقول امرؤا من بني صاهر :

اذا ما بلغت من سالكين قبلوا محبة من قد ظن ان لا يرى نجدا
وتقول شهلة بنت الأبري :

والا قبسم لفر برق منجد أخرى موع العين بالملان
وما قاله ميسون زوج معاوية ، وليلى العفيفة - صاحبة البراق - في الغربة مشهور .

(٢٣) اول ما يقابلنا عترة ، فهناك شعر منسوب اليه يقول :

بره نسيم الحجاز في السحر اذا أتاني بريحه العطر
ألد عيني ما حوته يدي من اللآلئ والأموال والبدر
وملك كسرى لا أشتيه اذا ما غاب وجه الحبيب عن نظري
ويقول :

فيا ربح الحجاز تنفسي على كبد حرى تلوب من الوجد
ويقول الشاعر الشماخ :

فبات مهيا يذكركي الهوى كأي لبري بالحجاز صديق
ويقول جميل :

أنا جميل والحجاز وطني فيه هوى نفسي وفيه شجني
والقطامي يقول :

ربح الحجاز بحق من أنشاك رقي السلام وحي من حياك
ومن الشعراء الذين حنوا الى مكة عمرو بن الحارث بن عمرو بن مضاخ في القصيدة التي أولها :

كان لم يكن بين الحجون الى الصفا أنيس ولم يسمر بمكة سمر
ومناك شعر فيها ليلال الحبيبي ، وابن مكنوم ، ويروى أن أمية بن أبي عائذ حين سمع منه عبدالمعز بن مروان قوله :

مضى راكب من أهل مصر وأمله بمكة من مصر المعيشة راجع
قال له : اشتقت والله اهلك ، فقال : نعم والله أيا الأمير .

- معجم البلدان ١٨٣/٥ ، ١٨٦ ، الأغاني ٢٣/ ١٦٥ -

(٢٤) جاء في الأغاني ٢٧٢/٨ ، ٢٧٣ أن حبيبة سعيد بن عبد الرحمن كانت تنبه عن حب الحجاز فقال ردا عليها :

لا ترجمن الى / الحجاز فأنه بلد به عيش الكريم مسلم
وهلم جاورنا فقلت لها : المصري عيش بطيبة وبع غيرك أنعم
أيفارق الوطن الحبيب لمنزل تله ، ويشري بالحديث الأقدم
ان الحسام الى الحجاز يبعج لي طربا تركه اذا يترنم

فكرة الوطن في الشعر الجاهلي كانت قائمة أساساً على التشكيك ، ونظرة الى دواوين الشعر القدامى تؤكد هذا (٢٥) . وعلى كل فاذا كانت نجد - ثم الحجاز - تمثل عصبية ، وفردوساً مفقوداً « بل ومستحيلاً » عند الشعراء ، فإن الملاحظ على شعراء المتصوفة أنهم حتى وإن ذكروا نجداً والحجاز ، إلا أنهم بصفة عامة كانوا يبطلون الزمان والمكان ، ذلك لأن ما كان يهمهم في المقام الأول هو خلق حالة من حالات الوجد ، ليتمكن « التواجد » عليها !

- ٦ -

وابتداء فقد كان من الطبيعي أن تحجب الحضارة على السؤال الذهبي الذي يقول : لماذا يجب الانسان وطنه ؟ (٢٦) ، وكان من الطبيعي أن يوجد صراع البادية والمدينة ، ولقد كانت المرأة شديدة الحنين الى البادية (٢٧) ،

(٢٥) تأمل مثلاً مطلع المعلقة ، وتأمل قول الحارث بن حلزة في المفضليات :

| | | | | | | |
|--|----------------------------|-------|--------|---------|----------|---------|
| لسن | النهار | صفون | بالحبس | آبائنا | كمهارة | الفرس ؟ |
| ونجد طليل الفتوى | لي ديوانه يقول : | | | | | |
| لسن | طلل | بلي | عجم | قلبيم | يلوح كأن | بالبه |
| ولي المفضليات | نجد بشامة بن الغدير يقول : | | | | | |
| لسن | النهار | صفون | بالجزع | بالندوم | بين | بحار |
| ويقول حوف بن الأحوص الطلابي : | | | | | | |
| هلمت | الحياض | فلم | يفادر | خوض | من | نصابه |
| للايلم | التيين | رسوم | دار | وما | أبقى | من |
| ويقول الأغصان بن شهاب التثليبي : | | | | | | |
| لاينة | خطان | بن | حوف | منازل | كنا | رئس |
| ويقول المرقش الأكبر : | | | | | | |
| أسن | آل | اسماء | الطلول | الذوارس | تخطط | فيها |
| ويقول ايضاً : | | | | | | |
| هل | تعرف | الدار | صفاء | رسمها | الأ | الانالي |
| كما يقول المرقش الأصغر : | | | | | | |
| أسن | رسم | دار | ماء | عينيك | تسلح | خنا |
| ثم إن للبيدة بالأطلال دلالة واضحة على ما نحن فيه . | | | | | | |

(٢٦) يلاحظ أن المعاجم المتعمدة تحدثنا عن أن الوطن هو مريض الأبل والقدم ، ثم اتسع فشمّل الانسان حين أقام في مكان ، وابتداء لهم لم يربطوا بين الانسان ومكان ولادته ذلك لأن المكان غير مستقر في الصحراء ، والوطن على رأي ابن سيدة في المخصص ١١٩ / ٤ حيث أقيمت من بلد أو دار . ومعنى هذا أن الانسان هو الذي يختار وطنه ، وحين جاء الاسلام جعل كل مكان يقف فيه الانسان موطناً ، ومنه جاء مصطلح « مواطن مكة » في أول الأمر ، بل يمكن القول بأن الاسلام خلخل فكرة الوطن والتعصب لها ، حين جعل من نفسه وطناً حقيقياً للمسلم ، وفي الوقت نفسه ساعد على خلق تلك الحالة التي يمكن أن يطلق عليها هذا المصطلح (Homelickness) وتعني حبوت كآبة لحنية وبندية بسبب الغياب عن الوطن والحنين إليه ، وبخاصة حين تعرضوا لعدد من الأمراض بسبب اختلاف البيئة - ومرض المكين في المدينة مشهور - وبسبب العجز عن عملية التلازم في أول الأمر - انظر الحنين الى الوطن في الأدب العربي حتى نهاية العصر الأموي . ومحمد إبراهيم الحو . دار نهضة مصر ص ٨ وما بعدها . وبصفة عامة فالأمر عندهم كان محكوماً « بالاعتدال » في ضوء مقولة مروج الذهب للمسعودي ٦١ / ٢ ، ٦٣ : وكل بلد يزول عنه الاعتدال انتسب أهله الى سوء الحال .

أما الشعراء فقد اجابوا على السؤال اللغوي بأكثر من طريقة ، فاعتبروا بلد أن حنيته الى أرض الثرية يرجع الى رائحة التراب الذي يشبه رائحة العنبر ، ولتألفه يذكر أن به ذكرياته وملاجه ، ويؤكد على أن رماده ككحل العين ، وشبه بين البرصاء يراه نبات لشجر بعينه ، وابن الرومي يقول انه أصبح فيه الشبيهة والضبا ، وقد رأى أبو فراس - من الأسر - أمه المحزونة ، وقال ابن النجم ان الشباب حلّ به قائمة ، وجعفر بن حلية يمتنى به شربة ماء من يثر بعينها ، وأبو الحسن علي بن محمد السعدي يذكر به ملهنا من ملاجه ، وابن حساكر لا ينسى فيه روحاً رهاه بالأصائل ، وهناك من أحبه لأن به سليهي « وان كانت يواده الجذوب » ، وهناك من رآه نخلة :

ألا تسلمسي يا نخلة بين قلنس وبين العذيب لا يجاورك السنبّل
وهناك من مزج بين الحبيب والوطن كابن حمد يس :

رفأ أحسن اللى هواه كاتنه وطن ولدت بأرضه ولست

وما أكثر الذين ذكروا مغالغهم به كميد بن وهب ، وابن الحائك ، وحطرمي بن عامر ، ولبي الغول الطهوي .

ولكن في الوقت نفسه كان يوجد تيار يتفهم الواقع الجديد ، لأنهم بعد فترة واءموا بين ما يسمى « العشيرة والبلدية » ، وتحمسوا لمواطنهم الجديدة ، فربيعة البصرة كانت تقابل ربيعة الكوفة ، وتميم الكوفة تقابل تميم البصرة ، ويكر الكوفة تقابل بكر البصرة ، بل لقد غلبوا المدن على الدولة فقالوا : العراقيين والمصريين ، وكان من الطبيعي أن يرتفع صوت الافتخار بالمدن على حد ما نعرف من شعراء كعرقلة الكلبي ، وابن عنين ، ونصر الهيثي ، والأديب القيسراني ، وكلنا يذكر ما قاله ابن الساعاتي في دمشق ، وابن زمرك في غرناطة ، وابن الخطيب في مصر ، وعلى حد ما هو مقال في الحواضر كالبصرة ، والكوفة ، وخراسان ، والفسطاط ، ومدن الأندلس بصفة خاصة لاحاطة الأعداء بها^(٢٨) ، ولقد وجد من يربطهم بالحاضرة من وقت بعيد على حد ما نعرف من النابغة الجعدي ، الذي دخل على عثمان بن عفان قائلاً : أستودعك الله يا أمير المؤمنين ، قال : وأين تريد يا أبا ليلى ؟ قال : أحق بأبلي فأشرب من الباهنا فاني منكر نفسي ، فقال : أتعربا بعد الهجرة أبا ليلى ، أما علمت أن ذلك مكروه ، قال : ما علمت^(٢٩) . . وفي الوقت نفسه كان هناك تيار آخر يدعو الى التحلل وعدم مفارقة الوطن على حد ما نعرف من عبدالله بن جعفر بن أبي طالب الذي قال لمعلم أولاده : لا تروهم قصيدة عروة بن الورد التي يقول فيها :

ويقول : أن هذا يدعوهم الى الغربة عن أوطانهم^(٣٠) . المهم أنه وجد من يغير العصبية شيئا فشيئا من البادية الى المدينة ، ووجد من يدعو الى عدم فراق الوطن ، ولكن التيار الأول كان جارفا ، على أن هذا لم يمنع الشعراء من الحنين الى الأماكن التي تركوها ، سواء أكانت حقيقة أرمزا ، وبخاصة حين كانت تنزل الفواجع ببعض المدن على نحو ما نعرف من ظاهرة رثاء المدن في القديم ، أو في تذكرها كما نعرف حديثا من الشعر المهجري ، أو في التحسر عليها كما هو مشاهد في الشعر الفلسطيني !

على أن ظاهرة الاحساس بالغربة والحنين الى الوطن تندلع أكثر ما تندلع حين يقع الشاعر في قبضة الموت أو الأسر ، أو السجن ، وقد بدأ امرؤ القيس البكاء من هذه الدائرة الحزينة في قصيدته التي يقول فيها :

(٢٧) كانت هنالك من ضاقت بالمدينة كقائلة زوج عثمان بن عفان التي قالت قبل ان تأتس بالمدينة كلاما منه :

لبست تخفق الأرواح
ومثل هذه النعمة نسميها من ليل العفيفة صاحبة البراق .

ألا أبلغ بني حجير بن عمرو
بأنّي قد بقيت بقاء نفس
فلو أنّي هلكت بدار نومي
ولكنّي هلكت بأرض قوم
وأبلغ ذلك الحي الحريدا
ولم أخلق سلافا أو حديدا
لقلت الموت حق لا خلودا
بعيد عن دياركم بعيدا

وقد قدم لنا عبد يغوث بن وقاص الحارثي درة حقيقية في هذا المجال حين سبق في الاسر ليقتل بعيدا عن وطنه^(٣١) ، وسرعان ما تبعها درة أخرى للشاعر الاسلامي مالك بن الربيع الذي كان في جيش سعيد بن عثمان بن عفان في خراسان ، وحين أحيط بالموت بعيدا عن الوطن راح يحن الى الوطن ، ويذكر لنا العديد من الطقوس الجنائزية في الوطن^(٣٢) ، ثم هناك نص رائع حن فيه السهمري بن بشر العكلي الى وطنه^(٣٣) ، وهناك شعر حن فيه ابن مفرغ

(٣١) جاء في شرح اختيارات المفضل للبريزي . تحقيق د . فخر الدين قباو، ص ٢٨٦٦ :

ألا لا تلومني ، كفى اللوم ما بها
الم تعلم أن اللامة نفسها
لها راكبا أما عرضت قبلن
جزى الله نومي بالطلاب سلامة
أبا كرب ، والأيمون كليها
ولو شئت لجنتي من الخيل هذا
ولكنني . أحيى نهار أبيكم
أقول . وقد شذوا لاني بنعمة
أعشر تيم قد ملككم فلججوا
فان تقتلونني تقتلونني سيدا
أحقا عباد الله ، أن لست سامعا
وتضحك مني شيمة عيشة
وقلّ نسله الحني حولي ركذا
وقد علمت عروسي ملكة ، أني
وقد كنت نهار الجزور ومعمل الد
والنحر للشرب الكرام مطي
وكنيت اذا ما خيل سمعها القى
وماءة سوم الجراد ، وزعتها
كان لم أركب جوادا ، ولم أتل
ولم أبا الزق الروي ، ولم أتل
وتعلم قول أعرابي لاجنه :

أقول لبوابي والسجن مفلق
فقالا ترى برقنا يلوح وما الذي
فقلت : اتحنا لي الباب أنظر ساعة
وقد لاح برق ما الذي تراه
بشورك من برق يلوح يمان
لعمري لوى البرق الذي تراه

(٣٢) هي تلك القصيدة التي يقول فيها :

ألا ليت شمري هل أبقت ليلا
فلألت النفا لم يقطع الركب عرو
لقد كان في أهل النفا لونا النفا مزار... ولكن النفا ليس طابا
تذكرت من يركبي علي فلم أجد
ولكن بأطراف السمينة نورا
بجنب النفا أزمى القلاص التواجيا
وليت النفا ملأى الركب ليليا
سوى السيف والرمح القرمحي بكيا
هزير هليهن القمشة ما بها

وهو في سجنه بسجستان الى الوطن ، ومثل هذا فعله الشاعر المسمى نصيب الأصغر^(٣٤) ، وقد أكثر شعراء كثيرون في هذا الجانب نذكر منهم الشاعر ابن قطيفة ، الذي نفاه ابن الزبير فتذكر غربته وحن حنيناً شديداً في قصيدته التي أولها :

أقرمني السلام ان جئت قومي وقليل لهم لدي السلام^(٣٥)

وتذكر أرض الحبيبة عند شعراء الغزل من الوفرة بمكان ، وقضية النفي في الاطار الاسلامي قد كثرت ابتداء من عهد عمر بن الخطاب الذي ضرب وسجن وعزل وحد ونفى وكان في مقدمة الشعراء الذين نفوا الى حضوضي أبو محجن الثقفي^(٣٦) ، وقد كان هذا العنف وراء توظيف الرمز والكناية توظيفا جديداً على حد ما فعل حميد بن ثور حين تغزل في

أقول لأصحابي : ارفعوني لأنني
لما صاحبي رحلي فلما الموت فأتزلا
يقولون : لا تبعدا ومم يلفنونني
لما صاحبي ، أما عرضت ليلفن
ومثل قلوبني في الركاب ، فأنا
بمعد ، غريب الدار ، ثابي بقفرة
أقلب طرفي حول رحلي فلا أرى
وبالرميل منا نسوة لو شهدني
وما كان عهد الرمل عندي وأهله
لمنن أمي ، وابنتاهما ، ومخالي

يقر بممي أن سهيل بداليا
برابطة .. الي مقيم ليلها
وأين مكان البعد ألا مكانها
بي مازن والريب .. ألا تلافها
مطلق أكبادا ، وثبكي بواكها
يد الدهر معروفها بأن لا تدانها
به من عيون المؤنسات مراعيها
بكين ، ولدين الكبيب المداويها
فسيها ، ولا ودعت بالرميل قاليها
وباكبة أخرى بهيج البواكها

انظر الشعر والشعراء لابن قتيبة ، تحقيق محمود شاكر ١/ ٣٥٢ ، وانظر تحليل د . سعد مهبس هذه القصيدة في العدد ١٣ من مجلة الشعر ، تكرار الرمل هنا أخيه يرمز لتعلقه بوطنه ، ومثل هذا تكراره لكلمة الغضا ، فكلاهما رمز للوطن ، والشاعر يرى أن الوطن رمز للحياة ، أو هو الحياة ، لأنه رمز للتداني والاجتماع والوصل واللقاء ، أما الغربة فهي رمز للموت والكتابة والفتاء ، وهذا يذكرنا بما قيل عن أبي علي الغالي ، بأنه حين أحس بالموت في الغربة ، أوصى أن يكتب على قبره هذين البيتين :

صلوا لحد قبري بالطريق وودعوا ليس لمن وارى الشراب حبيب
ولا تدفنوني بالممرء فربما بكى إن رأى قبر الغريب غريباً

(٣٣) أول القصيدة :

ألا حتى ليل اذا لم لهاها وكان مع القوم الأحادي كلامها
انظر دراسة في نص شعر لموي . د . عبد بدوي . العدد ١٣ من مجلة كلية الآداب والتربية بالكويت .

(٣٤) جاء في شعر بن مفرغ الحميري . جمع وتقدم د . داود سلوم ص ١٢٤
دار سلمى بالحبث ذي الأطلال
أين مني السلام من بعد نأى
أين مني نجائي وجيادي
أين - لا أين - جنتي وسلاحي
هلم النمر عرفنا فتداعى
أم قطينا حاجتنا فال مو
وتأمل الشعراء السود ومصاصهم الشعرية . د . عبد بدوي ص ١٥٦ .

(٣٥) الألفاني ١/ ٣٩ .

(٣٦) الألفاني ٢١/ ١٣٨ وهو القائل :

اذا مت فادفني الى أصل كرمه تروني عظمي بعد موتي عرونها
ولا تدفني في الفلاة فاني أحمل اذا ما مت ألا انقها
ولقد ضرب عمر أبا شجرة وسجن الخطيئة ، وعزل النعمان بن عدي ، وحد أبا محجن ونله ، ولقد جس عثمان ضارب بن الحارث البرجي ، وحد على شاعره النجاشي .

شجرة وكان يقصد امرأة ، ولعل هذا كان وراء ما سمي « بأدب الحمام » الذي ظهر فجأة في العصر الأموي ، وبخاصة عند شعراء المدن ، ذلك لأن الحديث عن القطا كان هو الغالب على الشعر من قبل (٣٧) .

- ٨ -

فاذا جئنا الى العصر الحديث وجدنا كثرة كثرة من الشعراء الذين حنوا الى وطنهم تحت وطأة ظاهرة « النفي السياسي » بصفة خاصة ، وذلك حين أجبر كثير من الشعراء على ترك الوطن على نحو ما نعرف من رفاة بدوي رافع الطهطاوي الذي نفي الى السودان (٣٨) ، وعلى حد ما نعرف من هذه اللوعة الجزلة التي تقابلنا عند محمود سامي البارودي حين أبعد عن وطنه الى سيلان (٣٩) ، ومثل هذا نجده عند أحمد شوقي على حد ما نعرف مثلاً من سينيته التي قال فيها :

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني اليه في الخلد نفسي
وعلى حد ما نعرف من أندلسياته ، وهو القائل :
ياساكفي مصر انا لا نزال على عهد الوفاء وان غبنا مقيمينا

(٣٧) تأمل قول حميد بن ثور في ديوانه بتحقيق الميمني :

وما حاج هذا الشوق إلا دعت ساق حمر ترحه وترها
مطوقة طوقا وليس بحلية ولا ضرب صواغ بكلمه درها
ولاي فراس أكثر من وقفة ، ونحن لا نسي ما قاله العباس بن الأحنف في حالة احتضاره - كما جاء في النجوم الزاهرة ١٢٨/٢ ، ١٢٩ .

ولقد زاد الفؤاد شجي حنن بكبي على فتنه
شقه ما شقه فبكبي كلنا سكنه على سكنه

وما فعله الحسن بن عبد الله المعروف بالبندنجي الذي رأى حمنة تنوح بباب الطاق ببغداد ، فابتاعها بخمسمائة درهم ، وأطلقها وقال قصيدته المشهورة التي أولها :

ناحت مطوقة بسباب السلق فجرت سوابق دمعي للهراق
(٣٨) تأمل قوله « من طبع الأحرار أحرار الحنين الى الأوطان ، وموطن الإنسان على الدوام محبوب ، ومشقه مكثوف له مرغوب » وقوله ، فلا زلت أتشوق الى وطني الحصري ، وأتوق وأتطلع الى إحيائه السارة وأتصرف ، ولا أساسى بطهطا الحصينة سواها في القيام بالحقوق وإكرام مشاها ، وقوله « حب الأوطان على عظم الحب وكرم

الأدب أبى عنوانا . . لا سيما اذا كان المواطن منبت العز والسعادة » . . وهو يطلق على مصر « سلطنة المدن ورئاسة بلاد الدنيا » - انظر مقدمة وطنية مصر . يولاق ١٢٨٣ هـ ، الأعمال الكاملة لرفاعة . د . محمد حمادة ٢٥٩/١ ، تخلص الأبريز ٢٠٣ وقد قال وهو في باريس :

زمن حلي به مصر قديتها حنن وحنن حنن حنن حنن حنن
لو شابت صيناي لافان نيلها لم توف بمصر شفاها حنن حنن حنن حنن
ولفن حلفت بأن مصر بلجنة وقطوفها للفاكين حنن حنن حنن حنن
والنيل كوترها الشهي شرايه لأبر كل لبر في حنن حنن حنن حنن

(٣٩) على نحو ما نعرف مثلاً من قصائده التي أولها :

مضى ترد اليهم الخواص مهلا تبلى به الأكباد وهي عطاش
(و) لبك يا داعي الأشواق من داعي أسمع قلبي وان أعطت أسماحي
(و) هل من طبيب لداء الحب أوراقي؟ يشفي حليلا أحبا حزن وأهراق
(و) أسأله سيف ، أم حقيقة بارق أضلت لنا وهنا سماءه بارق
(و) أين أياهم ليلي وشبابي أترأها تمود بعد اللهب
(و) لكل مع جري من مقله سبب وكيف يملك مع المعين مكتسب

ديوان البارودي - ضبط على الجارم ومحمد شفيق معروف - ج ٢ ص ١٤٥ ، ٢٢٥ ، ٣٨٣ ، وانظر ما جاء في الجزء الأول ص ٤٠ ، ٤٧ ، ١٦٩ ، ١٧٢ ، ١٧٩ ، ١٨١ ، وقد تبه الدكتور محمد حسين هيكل في المقدمة لهذه الظاهرة فقال : وكانت ربة الشعر نعم العزاء ، مدت اليه يداها ، وألمحت إليه أيامها يوقمها عليها ليصعد في أنفاسها كربة نفسه ، وهم قلبه ، يراجعه الحنين الى الوطن فيشكو النوى ويصور الوطن لروح صورة في أروع عبارة ، ويثور على الحنين الى الوطن فيلمن مصر ويحجوا ناسها .

هلا بعثتم لنا من ماء نهركم شيئا نبيل به أحشاء صاديننا
كل المناهل بعد النيل آمنة ما أبعد النيل الا عن أمانينا^(٤٠)
وقريب من هذا نجده عند خليل مطران ، وولي الدين يكن ، وتأمل قول عبدالمحسن الكاظمي :

تشد الرحل من بلد لأخرى وما لمناك من بلد نصيب
وفي مصر أراك وأنت لاه وقلبك في العراق جوى يلوب
وأصبو للحمى بجميع قلبي كذا فليصب للوطن الغريب !

ونحن لا ننسى حنين المهجرين المشتغل الى أوطانهم في عالمهم الغريب ، وحنين السودانيين البائس حين يرو أنفسهم معزولين في عدد من بلدان العالم ، أما الشعر الفلسطيني ، فهو يجعل الحنين في الغربة وسيلة للحلم بالوطن المفقود ، ومحاوله لإثبات ملكية أشياء كثيرة حتى لا تضيع في غمار الزمن ، واكتفاء برؤية أي شيء يجيء من الوطن ، ومن أبدع في هذا يوسف الخطيب الذي يقول لطائر :

لكن في عينيك بعض الملح من وطني
لو قشة مما يرف ببدر البلد
خبأتها بين الجناح وخفقة الكبد
لو قشة بيد ، ومزقة سوسن بيد !

.. ولعل أحدا في الشعر المعاصر لم يحترق بالغربة كما احترق الشاعر عبد الوهاب البياتي ، فله دواوين كاملة في هذا مثل (أشعار في النفي) ، وهو يذكر أشياء كثيرة في الوطن ، ويركز بصفة خاصة على والده ، وزوجه ، وشوارع بغداد ، وولديه علي وسعيد ، وقهرة ، وليلة مقمرة ، والنخيل ، وبغداد ، وحين يكاد ينفجر قلبه ، يصرخ قائلاً : أعدني الى وطني :

إلهي ... أعدني الى وطني عندليب
على جنح غيمه
على ضوء نجمه
.. أعدني فله
ترف على صدر نبع وتله
.. إلهي أعدني الى وطني عندليب

كما أنه كانت لغربة بدر شاكر السياب مرارة خاصة ، ذلك لأنها تتصل بعجز الانسان أمام القوى القاهرة ، وأمام

(٤٠) اللوحات ٢/ ٢٤٤ ، ١٠٤ وانظر قصيدته التي عنوانها تحت أمينة ص ١٠٣ .

توديع الانسان لأجزاء تموت تباعا في جسمه ونفسه ، ومن هنا لا يملك الا النواح المدمر ، والأمل اليائس^(٤١) ، وغربة أحمد عبد المعطي حجازي من باريس تبدو معشوقة ، ذلك لأنه يصمم على أن يعيشها حتى لو هلك « تحت الرذاذ

(٤١) هو يبدأ رحلة الغربة بالكتابة من روما ، ذاكرا أنه يكنى على وطنه من غربته ويعيش حل ذكراه ، ووراء القصيدة وهي اجتماعي بفقر الانسان وهو انه في الوطن ، وضلط العالم الغربي عليه ، وقد كتبها عام ١٩٦١ ومحتما بقوله : سألحس هبيرك في قلبي ، ينثال ويقرع كالجرس . ثم نراه غريبا في ثلاث مدن هي لندن وباريس والكويت ، وهو يصرخ صراخا عاليا في لندن لأنه عرف حقيقة مرضه ، ومن ثم نراه في عام ١٩٦٣ يكتب المديد من القصائد في محنته في الغربة ولقد كانت حينئذ - وقلبه - على زوجته وأولاده وأمه الميتة وقرينته بصفة خاصة والوطن بصفة عامة ، وحين « يوصي » نراه يقول :

ان مت يا وطني فغير في مقابر الكتيبة
أفسى منائي ، وان سلمت فان كويها في الحقول
هو ما أريد من الحياة ، لدى صغارك الرسبية
أرياض لندن والدروب ولا أصابك المصيبة

وحين لا يبق في العروة يقول :

ان يكتب الله لي العمود الى العراق
فسوف ألتهم الثرى ، أعاتق الشجر
أصبح بالبشر
« يا أريج الجنة ، يا اخوة ، يا وفاق ،
الحسن البصري جنب أرض واق وفاق
فما رأي أحسن عيشا منه في العراق ،
وأذكر العراق : لبت القمر الحبيب
من أفق العراق يرتمي على : آه يا قمر
أما لثمت وجه هيلان ؟ أنا الغريب
يكلفه لو لثمت هيلان ان التثر
منك ضياء هبر شيلك الأب الكتيب
ومن من الثغر والشعر
.. ما أطول الليل ، وأقسى مدينة السهر
ومنية النوم بلا قمر ص ٢٩٩

ولقد كان يتابع السياسة في وطنه ، وهلل لمصرع هيدالكريم قاسم ص ٣٠٩ وحينه من باريس لوطنه حين هاجر ، ذلك لأنه من جانب آخر كان انسانا هابرا ، ولقد كان اهتمامه أساسا بوزارة تركزت له زهورا في زهرة ، وكلمة « الى اللقاء » كما في قصيدة ليلة في باريس ص ٦٢١ ، وفي قصائده التي كتبها من الكويت كان قد أدرك أنه لا أمل في نجاحه من المرض ، ومن هنا صرخ :

واحسرتاه .. فلن أعود الى العراق ص ٣٣٣

وطلب الموت ص ٧٠٦

أليس يكفي أيا الاله
أن الفناء غاية الحياة
.. هات الرضى ، أريد أن أنام
بين قبور أهلي المبعثرة
وراء ليل القبر
وصاحبة الرحمة يا اله

الدقء» (٤٢) ، وحين يصادف جرحى الحرب في باريس يذكرهم بأن المدن الأجنبية فاتنة ، وبأن الغرباء فيها في حاجة الى أقدامهم وأذرعهم ، وبالرغم من حزنه عليهم الا أنه سيبقى على الرغم من أنه « سيدخل في الليل لحده » ثم ان الأشياء المصرية قد بدأت في الشحوب كما في قصيدة سفر . وفي الحقيقة نراه يفقد ماضيه ، ويعاني من أجل التعود على القناع البديل :

دائما سنظل نتأرجح بين الزمانين
لن نستطيع استعادة وجه أبيك
ولن نتعود هذا القناع البديل
وقد يلجأ الشاعر الى حلم اليقظة لمحمد الفيتوري في ديوانه البطل والثورة والمشفقة :

أحلم أنني لقيته
وأنا تعانقنا معا
وأني غفوت في قصر النعاس الحشن
هنيهة على ذراع وطني
وهناك من يقهر الغربة نفسيا ويعود ، على نحو ما فعل محمد أبو دومة في بودابست :

- اني أتحول كل مساء
- أتحول ؟
- أتحول ورقة بردي
أغمس شوقي في نهر الأسفار
وأكتب فوق ضلوعي لأميرة سرى
أنقش أياما وحكايات
أنسج من نبض اللهفة مطروفا ، وأخمس نفسي فيه
- وماذا بعد ؟
- أستعطف عزم الريح لترفعها لحبيبي !

(٤٢) كانت ملكة الليل . احمد عبدالمطي حجازي ، وتتل قوله :

أنت فانتة
ولنا هرم
أتلل في صفحة السون وجهي
متسا دائما
.. أنت فانتة
تبحثين من الحب ، لكني
أقضي أورا ضالما
كان لابد أن نلتقي في صباي
إن
لمضحك عشق الجنون ،
وكنّا رحلتنا معا !

.. ولعل المتنبي كان أروع من قهر الغربة في الشعر العربي ، على نحو ما نعرف مثلاً من حنينه الى دمشق حين رأى نفسه في جنة من جنات الدنيا بأرض فارس ، فمع أنه كان مسحوراً بجمال الطبيعة ، ورسم لها أكثر من لوحة خالدة ، الا أنه سرعان ما ذكر على وجه الخصوص « دمشق » .

| | |
|----------------------------|-----------------------------|
| مغان الشعب طيبا في المغاني | بمنزلة الريح من الزمان |
| ولكن الفتى العربيّ فيها | عريب الوجه واليد واللسان |
| .. ولو كانت دمشق ثنى عني | لبيق الشرد صيني الجفان |
| يقول بشعب بؤان حصاني | : أعن هذا يسار الى الطعان ؟ |

وفي الشعر الديني نجد هجرة الى الأماكن المقدسة ، ومحاولة للعيش في هذا الزمان الروحي ، فاذا دخلنا عالم الصوفية وجدنا تعطّيلاً للزمان والمكان ، وجدنا من يقول للبسطامي : انه يمشي على الماء والهواء ، ويأتي مكة طائراً ، فيشطّح في الرد عليه : المؤمن أكبر على الله من الغراب ، فالغراب يفعل هذا ، كما يقول : المؤمن الجيد تجهته مكة ، وتطوف حوله ، وترجع ، ولا يشعر به أحد كأنه أخذ ، ودواوينهم مليئة بمثل هذا الشطح على نحو ما نعرف بصفة خاصة من أعمال السهروردي والحلاج ، وابن عربي ، وابن الفارض .

- ٩ -

واذا كنا نجد في الشعر نوعاً من الغربة البسيطة داخل الوطن ، على نحو ما نعرف من شعر المفارقة القديم حيث كان الشاعر ينتقل من نجع الى نجع ومن البادية الى المدينة ، فان الأجيال الحديثة عرفت هذا حين تركت القرية الى المدينة ، نرى هذا في الحديث عن « جيكور » للشاعر السياب حين كتب في البصرة وفي بغداد ، ونرى هذا في تذكرات صلاح عبدالصبور لقريته في الشرقية ، كما نراه بصورة أوضح وأعمق عند محمد عبدالمعطي الممشري حين قدم ترجمة ذاتية للريف الذي خرج منه ، وعند أحمد عبدالمعطي حجازي الذي كان يتصور نفسه دائماً يعود الى الصرية ، والذي كان لا يكف عن ذكر خضرتها وساطتها ، وقيم مقارنة بين ناسها وناس المدينة :

- يام هم من أين الطريق ؟

أين طريق السيلة ؟

- أئمن قليلاً ، ثم أسر يا بني

قال ولم ينظر اليّ

وسرت يا ليل المدينة

أجر ساقى المجهد ، للسيدة

بلا نقود جائع حتى العياء

وما أكثر هذا عند شعراء السودان ، وقد نجد الاحساس بالغربة الآن عند العرب المغتربين في العالم العربي ، ولكن الظاهرة العامة ان الاحساس بالغربة هذا سرعان ما يتضاءل ، ويضيع ، وبخاصة عند الشعراء المحسوين على القومية العربية ، فهم يرون أن العالم العربي قرية واحدة ، وأهم جزء من هذا العالم الذي يتقلون اليه .

- ١٠ -

إذا كان هذا الحنين غارقاً في الألم لبعد الشاعر عن وطنه ، فإن هناك جانباً من الشعر يقال على البعد ولكنه مليء بالمرح والسعادة على حد ما نعرف من أعمال علي محمود طه ، وكلنا يعرف « أغنية الجندول » في « كرنفال فينسيا »

قال : من أين ؟ وأصغني ورننا قلت من مصر غريب ههنا
قال : ان كنت غريباً فأنا - لم تكن فينيسيا لي موطننا
قلت - والنشوة تسري في لساني - : هاجت الذكرى فاين الهرمان
أين وادي السحر صداح المغان أين ماء النيل ؟ أين الضفتان

آه لو كنت معي نختال عبره
بشراع تسبح الأنجم اثره
حيث يروي الموج في أرخم نبره
حلم ليل من ليالي كليوتره .

ومثل هذه النغمة نجدها عند صالح جودت حين راح يفخر على فتاة أجنبية بأنه من بلاد عريقة ثم انطلق يصف بلاده ، وعند نزار قباني في محاوراته لأسبانية في قصر الحمراء ، وعند عمر ابوريشة في تطوافه بكثير من مدن العالم ، الى حد عشق الغربة ، على نحو قوله في قصيدة الغربة :

يا غربي لا تطلقني أسري لم يبق لي في العمر ما يغري

وعند هلال ناجي حين ساح في بعض المدن الأوربية كما في ديوانه « ساق على الدانوب » ولقد عمق نزار قباني هذه الظاهرة ولونها وموسيقها بأكثر مما يطيق الشعر ، وبخاصة في ديوانه الأخير^(٤٣) الذي اهتم فيه بعربيات عصريات في الخارج ، على نحو ما نعرف من قصيدته فاطمة في الريف البريطاني التي نراها توصيه بأن يمسك يدها كي لا يضيع ونراه محتفظاً بخصائصه العربية :

لندن تمطرني ثلجا ، وأبقى باشتهائي بدويا
لندن تمنحني كل الثقافات ، وأبقى بجنوني عربيا
.. لم ير الريف البريطاني من قبلك
عينين تقولان كلاما عربيا !

وهو - في نشوته بفاطمة - لا يغفل عن واقع العالم العربي ، على نحو قوله في « مع فاطمة في قطار الجنون » :
انني أعرف معنى أن يكون المرء في حالة عشق خلف أسوار الزمان العربي
وأنا أعرف معنى أن ييوس المرء ..
أو يمس .. أو ينطق .. في هذا الزمان العربي

(٤٣) الحب لا يلف على الضوء الأحمر .

وأنا أعرف معنى أن تكون امرأتي . .

رغم أروهاب الزمان العربي !

فأنا تطلبني الشرطة للتحقيق في ألوان عينيك . .

وفيا تحت قمصاني

المهم أنه يعطي حبيته فاطمة ملامح وخصائص عربية حتى لتبدو صورة للوطن ، فكحلها حجازي ، وهي تنكسر كفتافيت الياقوت ، ويتصالح في عينها الضوء والعتمة ، ولها شعر غجري ، وشفتان ممتلئتان كحبتني فاكهة ، وعينان تنقطان العسل الأسود ، وشفة سفلى تنقُط الشعر ، وحلق طويل برن كناقوس كنيسة ، ثم انها عصفورة قادمة من المياه الدافئة ، وسمة تتكلم العربية ، وتهجى كلمات الحب باللغة الفرنسية .

- ١١ -

من الملاحظ أن التراث العربي كان تشخيصه سليما حين تكلم عن الغربة ، وعن وحدة الانسان في هذه الغربة ، فنحن لا ننسى قول ابن قتيبة في تأويل شكل القرآن (. . من انفرَد فُكِر ، وتوهم ، واستوحش ، وتخلل ، فرأى ما لا يرى ، وسمع ما لا يسمع ، ولا قول الجاحظ (. . وإذا استوحش الانسان تمثل له الشيء الصغير في صورته الكبيرة ، وارتاب ، وتفرَّق ذهنه ، وانتقصت أخلاطه ، فرأى ما لا يرى ، وسمع ما لا يسمع »^(٤٤)

والملاحظة العامة أن هذا الخوف اذا كان قد عرف طريقه الى الانسان العربي القديم الذي كتب عليه الترحل والهجرة بل وأصبح يؤرخ بالهجرة ، باعتبارها أهم حدث اسلامي ، فان هذا الخوف قد تعمق بعد ذلك حين أخذ له أبعادا أكبر من مجرد الخروج الحسي من الوطن ، ذلك حين كان يحسّ البعض أن الوطن قد استلب منه حتى ولو كان يعيش داخله ، وان كنا نلاحظ أن هناك أصواتا قليلة مخالفة لهذا الخط الرئيسي كانت تدعو الى عدم التجزّر ، وإلى الحركة على خطوط الطول والعرض بالعالم^(٤٥)

. . وعلى كل فاذا أردنا التعرف على ظاهرة الغربة والحنين الى الوطن في ضوء ما يراه المحدثون نجد اختلافا بين النظريتين ، فهناك من يقول : ان الحنين الى الوطن يتولد أساسا من خلل في الخيال عند الانسان ، وهو يتجّج عادة من اتجاه العصارة العصبية في اتجاه واحد بعينه في المخ ، ومن ثم لا تتولد من جراء ذلك إلا فكرة واحدة بعينها ، وهي الرغبة في العودة الى الوطن ، والحنين الدائم للعودة ، وفي ضوء هذا يراه البعض « مرضا ريفيا » يتمكن من الانسان حتى يجد نفسه عائدا للعيش في ظلاله . ويتحقّق هذا أروع ما يكون التحقق عند الذين أبعدها ظلمها عن الوطن . وهناك نظرة

(٤٤) انظر شكل تأويل القرآن ٨٧ ، والحيوان ٦/ ٢٥٠ ، ومخطوط المزة والمكة لموفق الدين عبد الله بن أحمد بن محمد بن تدامة المقدسي ٥٤١ - ٦٢٠ هـ - المخطوطات المصورة بمكتبة المخطوطات بجامعة الكويت .

(٤٥) للأمام الشافعي شعر في هذا ، ومثل حد قول الشاعر صرّفر :

| | | | | | |
|--------|----------|------|--------|----|---------|
| للمسود | الفولاني | ودع | الغلا | في | وكما بك |
| الفسود | سكان | لشال | لوطاهم | | |

فمخالفو

وهذا يذكرنا بقول الشاعر العراقي عبد الغني الجميل :

| | | | | | | | | | |
|-----|--------|------|-----|--------|-------|------|------|-------|-------|
| دع | العراق | وما | فيه | لساكنه | وارحل | وعلى | لنام | القوم | تلويه |
| ولا | تقل | وطني | فيه | ولا | سكني | ما | ألف | للمره | الآ |
| | | | | | | | | حب | تأليه |

ومثل هذا تجده عند العراقيين عبد الغفار الأخرس وعبد الحميد الشاذلي ، وتجده عند المصري عبد الحليم المصري ، والليثاني ناصف الهازمي ، والقاسمي حليم حموس .

تقول بأنه مريض محبب للذات ، وكثير من الشعراء ، يؤججون هذا الجانب ليشتمل الشعر عندهم ، على أن صورة « المكان » لا تكون هي الملمح الرئيسي في عملية التذكر ، ذلك لأن الذي يسيطر على الشاعر أساسا هو فيض ذكرياته عن طفولته ، وعن شبابه الذي عاشه في الوطن ، وقد يكون الأمر أمر حب ذهب ولكن ما زالت له بقايا داخل النفس - وعلى حدّ تعبير الشاعر نصيب الأكبر له « عقابيل » - والملاحظة العامة أن الانسان حين يتحقق له هذا الحلم ، وحين يتمكن من العودة تطير الأخيلة ، وتمهّفت الرؤى العذبة ، ويصبح محاصرا بواقع غليظ جهم ، فبعد أن كان يقول كاشنجع السلمي :

ومفترب ينقضني ليله
يؤرقه نأيه في البلا
إذا الليل ألبسه ثوبه
فنونا ومقلته تدمع
دفما يستقر به مضج
تقلّب فيه فقى مرجع

نراه يتألم بعد العودة كقول أبي العلاء :

يا لهف نفسي على أني رجعت الى
إذا رأيت أمورا لا توافقني
أرض السّامّ ولم أهيك ببغدادا
قلت : الأياب الى الأوطان أدّى ذا

وهناك من يذكر أن الحنين انقلاب داخلي يرتبط أقوى ارتباط بظاهرة التذكّر ، ومن ثم فإن حاسة السمع يكون لها دور هام في هذا المجال ، فصوت المرأة مثلا يصبح أروع من ملامحها ، وعلى كل فحاسة السمع - وهي موهبة عند الانسان العربي والصحراوي على وجه الخصوص - تهب الحساسية والشاعرية للأماكن والأشياء .

وفي الوقت نفسه يمكن اعتباره علاقة حميمة توجد عند الانسان ، وتستمر بوجود الأبوين ، وبالمراحل الأولى للنمو الشخصي ، وقد يكمن عند الانسان ، ويظهر فجأة على نحو ما هو معروف من أن بعض الشعراء يحاول الاحتفاظ بمواقف طفولية بعينها ، ثم يفجرها في عدد المواقف .

ومهما يكمن من شيء ، فقد قيل عنه انه مريض ريفي ، ومريض مميت ، ومريض نفسي ، وأنه كثيرا ما يكون الحرمان الاجتماعي وراء العديد من ظواهره . ومن المعروف أن الانسان الحر هو الانسان الذي يتصرف بكامل اختياره في المكان والزمان والموقف ، وأن الغريب لا يملك هذا ، وأنه سيظل دائما على احساس « بالانقصام » عن المحيط الذي حوله^(٤٦) وفي ضوء هذا يتحقّق القول بأن الغربة محنة

- ١٢ -

. . كان من الطّبيعي أن تؤثر الغربة على بنية القصيدة ، ذلك لأنها لم تكن حادثا عارضا ، وإنما كانت حادثا موجعا في كثير من الأحيان ، وبخاصة حين كان الشاعر يضطر الى الغربة اضطرارا . ولعلّ أول شيء بارز يقابلنا في هذا

(٤٦) راجع مجلة هوجون . العدد السابع . مايو ١٩٦٨ من ٤١ - ٥٣ ، وانظر اتجاهات الشعر العربي المعاصر . د . احسان عباس سلسلة عالم المعرفة ص ١١١ ، والأدب وقلم الحياة المعاصرة . د . محمد زكي الشامي ٤٧ وما بعدها .

الاتجاه هو استبدال المطلع الطللي عند بعضهم بقضية الحنين الى الوطن ، وقد رأينا هذا يكثر ابتداء من شعراء الفتح الإسلامية المبكرة ، على حدّ قول واحد منهم :

خليلي هل بالشام عين حزينه
تبكي على نجد لعلّي أعينها
وهل بائع نفسا أو الأسى
إليها ، فأخلها بذاك حنينها
وأسلمنا الباكون الأحماسه
مطوقة قد بان عنها قرينها
تجاوبها أخرى على خيزرانة
يكاد يدنيها من الأرض لينها^(٤٧)

وقد ظهر هذا بصفة خاصة عند أبي فراس في أسره ، والصّمة بن عبدالله القشيري في بلاد فارس . ولما كان الانسان العربي يهرب من الشكوى عادة ، فإنه كان يتعامل مع من يبكي ويشكو عنه ، وقد يكون ما يتعامل معه قناعا . وبصفة عامة فقد كان الأقرب إليه هو إلقاء الهم في الغربة على الناقه كقول الفرزدق :

وليلة بتنا دير حسان نبّهت
هجوذا ، وعيسا كالحسيات ضمّرا
بكت ناقتي ليلا فهاج بكاؤها
فؤادا الى أهل الوديعه أصورا
وحنّت حنينا منكرا هيجت به
على ذي هوى من شوقه ما تنكرا
فبتنا قعودا بين ملتزم الهوى
وناهي جمان العين أن يتحدّرا
تروم على نعمان في الفجر ناقتي
وان هي حنّت كنت بالشوق أعذرا

وكقوله :

تحنّ بزوراء المدينة ناقتي
حنين عجول تبتغي البُوراثم^(٤٨)

(٤٧) شعر الفتح الإسلامية . د . نعمان الغاضي ص ٢٥٧ .

(٤٨) الحسيات : القسي . الوديعه : مكان . أصور : أمل ديوانه ١/٣٤٥ ، ٢/٣٠٧ .

وكقول جرير :

تحنّ قلوّصي بعد هدم وهاجها
وميض على ذات السلاسل لامع^(٤٩)

وكقول ذو الرمة :

تحن الى الدهننا بخفان ناقتي
وأين الهوى من صوتها المترنم؟^(٥٠)

وقد يكون المعادل للوطن نخلة كقول عوف بن مالك التميمي :
أيا نخلة دون العذيب بتلعة
سقيت الغواذي المدجنات من النخل

وقول آخر :

ألا فاسلمي يا نخلة بين قادس
وبين العذيب لا يجاورك النخل
ونحن لا ننسى قول عبدالرحمن الدّاخل في الأندلس :
تبّدّت لنا وسط الرّصافة نخلة
تساءت بأرض الغرب عن وطن النخل

فالنخلة كانت رمزا وتجسّيبا ، وتذكيرا بالوطن البعيد .

وإذا كان شعر الغربة المكانية قد صاحب الانسان في بعض مواقفه ، وكان وراء الشعراء العذريين بصفة خاصة ، ووراء ما يسمى « أدب الحمام » و « أدب الغربة » ، فإن الملاحظ أنه كثر كثرة شديدة مع حركة الأحياء في الشعر العربي ، بعد أن تعمّقت مفاهيمه . ذلك لأن القسمة الرئيسة في وجة الأحياء كانت العودة الى روعة الماضي ، وبخاصة الموضوعات المشتعلة فيه . ثم انه سامر في ازدهاره حتى الأربعينات من هذا القرن ، حيث كانت المرحلة الرومانسية تشكل الملامح الرئيسة في هذه الفترة ، التي كانت تمثل مرحلة مخاض حادة بين الرومانسية والواقعية ، بمعنى أنه كانت هناك مرحلة هجرة من تيار الى تيار ، ومن ثم كان ذبول هذا النوع من الشعر الرومانسي في ضوء ظاهرة التكيف الاجتماعي الذي أعطى القصيدة نوعا من الصلابة ، وصرامة القلب ، وتعقيل العواطف ، وحيث أصبح الشاعر يتعامل مع الفعل أكثر من التعامل مع الانفعال ، وحيث أخذت بلور الدراما تنمو في العديد من القصائد ، وتتغلب الجوانب الموضوعية على الجوانب الذاتية ، وبعبارة واضحة كان ظهور الصّراع في القصائد الجديدة .

(٤٩) ديوان ص ٢٩٠ .

(٥٠) ديوانه ص ٧٠٩ .

وقد كان يمكن القول بأن شعر الغربة والحنين لن يمثل مساحة كبيرة في الشعر الحديث ، ذلك لأن دواحيه قلَّت في الشعر العربي . ولكن الملاحظ أنه ظهرت زهور بديلة في حديقة الشعر العربي ، تمثل أساساً فيما يمكن أن يسمى « شعر النفي » سواء أكان النفي للشاعر طوعاً أو كرها ، خاصة وأتينا عدداً من الشعراء مذابدين عن أوطانهم ، وعن أنفسهم ، ومن الطبيعي أنهم من خلال عملية النفي يأخذون من الينابيع التي يعتمد عليها شعر الغربة والحنين ، ولأنهم يصبسون في مواجهة أوطان مفقودة ، وطمانينة ضائعة ، ومن ثم نراهم يركزون على التعامل مع المواقف الطفولية ، والجوانب الباسمة التي مرت ولن تعود ، ووسيلتهم إلى ذلك المناجاة ، وفي الوقت نفسه نراهم متمزقين ، ومكرويين ، وحزوين ، ومضطربين الأحاسيس والدوافع . . . ومن الطبيعي أن هذا ينعكس على الأداة ، فترى جيشانا ، وتداعيا ، ورقة مفرطة ، وانفعالات زائدة ، ومن الطبيعي كذلك أن هذا يبعد الشاعر عن الجزالة وعن التماسك ، ويجعله يركز على الموسيقى أكثر من الصورة ، ذلك أن الشاعر أصبح يتعامل مع شيء مجرد هو « غياب الوطن » ، ولأن الموسيقى لا تتعامل أساساً مع الشيء المحسوس^(٥١)؛ ثم إن الموسيقى هنا - بالعديد من الايقاعات وتدرجاتها - تتفق مع حالات الارتياح ، وتفريق الذهن ، وبطء الزمن ، واهتزاز المكان ، والميل إلى النجوى ، بالإضافة إلى « انتفاض الاخلاط » على حدِّ تعبير الجاحظ ، فإذا جئنا إلى التشكيل بالصُّور في هذا الشعر ، وجدنا أن الصُّورة إلى حد ما - على غير عادة الشعر العربي - تبتعد عن التحديد ، وإبراز المحسوس ، والوصف ، واللون . . المهم أن الصُّور هنا ليست مجرد صور جمالية لها علاقات هندسية ، ذلك لأن علاقاتها قبل أي شيء علاقات نفسية ، ثم إن وضعها الطبيعي أنها « في القصيدة ، وليست « على » القصيدة ، ومن الطبيعي أنها تأخذ مكوناتها من شمولية الموقف ، وحتى حين يكون التعامل في المقام الأول مع الصُّورة - وليس الموسيقى - فإن الملاحظ أننا نرى صوراً محزونة ومشتتة ومأساوية ، وذات صلة حميمة بالموسيقى ، ونحن لا ننسى هنا التفات البلاغيين إلى أن مواقف الرِّحيل تتكون من صور حزينة^(٥٢) فلا نخطئ مثل مثلاً يربط بين المرتحل وبين المصلوب والملثات :

كأنه عاشق قد مدَّ صفحته
يوم الرِّحيل إلى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته
مواصل لتمطيه من الكسل

وابن المعتز لا ينسى التركيز على عملية الخوف في لحظات التوديع فيقول :

أشرون على خوف بأغصان فضة
مقومة أثمارهن عقيق

ومثل هذا نجده عند الشاعر الأسود نصيب الأكبر . . وما ساعد على هذا انفعالهم الزائد الذي قد يخلخل البناء في بعض القصائد ، والذي يرفع درجة الايقاع ، ثم أنهم يتعاملون في الوقت نفسه مع بعض الظواهر العدمية كالغراق

(٥١) نرى هذا بصفة خاصة في شعر الملريين ، كما أن الرقة المفرطة « والتماوت » والأحاسيس الضاعف ، والالتهجار العاطفي يغطي مساحات كبيرة من الشعر العربي .

(٥٢) أسرار البلاغة لعماد القاهر ١٧٦ - ١٧٩ .

والحرمان والمرض والموت ، فهم ينطلقون أساسا من مرتكزات مأساوية يحجبها في مقدمتها « فقد شيء » وكما أن هذا يتطلب التعامل مع رموز بعينها كالقطا والحمام والبرق والريح - وكلها رموز تدل على المفارقة - فانه في الوقت نفسه ينعكس على الأداة . فعدم التماسك يؤدي الى كثرة التعامل مع أدوات الاستفهام ، والشعور بالفقد يستلزم التعامل مع أدوات النداء والاستغاثة والندبة ، والانفجارات العاطفية الباكية تجعل التعامل مع حروف اللين والمد والأصوات المتقدمة في الفم شيئا طبيعيا - وأظهر ما يكون هذا في القافية - وفي الوقت نفسه نرى اهتماما بظاهرة التنغيم في ضوء أنها قرينة للمعنى النحوي ، ذلك لأن إيقاع الجملة يؤثر في معناها مع الاحتفاظ بكل جزئية من جزئياتها ، فهي للاستفهام ان ألقيت في نغمة تساؤل ، وهي للتعجب ان ألقيت على هيئة التعجب ، وهي للنفي ان سبقت في نغمة الإنكار ، ثم ان وراء هذا ما يسمى بلغة الجسم أو علم الكينات (Kinesics) (ولكل شعب حركاته الجسمية ، وكثير من نصوص الحنين تساعد على هذا ، ذلك لأن هذا الانسان مشحون بالتوتر ، ومن ثم فانه يكون كثير الحركة ، والاشارة . .

ثم ان هذا الشعور لما كان متفجرا وذائبا فان الغالب عليه عدم التعامل مع الجزالة ، ذلك لأن الشاعر الغريب كان يرسل نفسه إرسالا ، وكان لا يقف كثيرا عند التماسك المكثف المسمى بالجزالة ، أو التعامل مع الزخارف والبديع الذي كان يتطلب نوعا من الاستقرار والراحة النفسية والفراغ ، ولكن الشاعر الغريب كان في الغالب مهموما ومسكونا بالتوتر ، ومتعاملا مع الانفعال ، ومستطارا على حد قول ابن مفرغ الحميري (ت عام ٦٩) تقريبا :

سما برق الجمانه فاستطارا
لعل البرق ذاك يحور نارا

ولما كان في هذا العالم البائس يحتاج إلى من يكلمه ، فانه كان يخلق أشياء يكلمها وقد يكون هذا الشيء داراً كقول جميل :

أهاجتك المنازل والطلول
عفون وخيف منهن الحمول
أسائل دار بثنة : أين حلت
كأن الدار تفهم ما أقول ؟

أو ناقة كقول الراعي النميري :
وحنت الى أرض العراق حمولتي
وما قيظ أجواف العراق بطائل
فقلت لها : لا تجزعي وتربصي
من الله سيبا انه ذو نوافل
كلي الحمض بعد المقحمين ، ورازمي
الى قابل ثم اعذري بعد قابل

وبصفة عامة فما يحكم الموقف في هذا الشعر أنه تعبير عن عاطفة من أجل العاطفة ، وكثيرا ما كان استشفاء من ألم مثار ، ومع أنه كان يمكن أن يتحول الى اضاءة للعالم ، إلا أنه وقف عند اضاءة النفس المعبدة بالبعد .

وما يهمننا من هذا كله هو الميل الى الأخذ بأسلوب الحوار المبسط ، فهو قد يكلم نفسه ، وقد يكلم الآخرين كالحوانات والطيور ، ومن ثم فإن هذا الأسلوب الحواري أعطى للشعر نوعا من الحيوية والفاعلية ، على أن هذا النوع من الشعر كان يمكن أن يكون أكثر حيوية ودهشة ، لو كان متعاملا مع عنصر الصراع ، ذلك لأنه في الغالب - كالحال في الشعر العربي - يقف عند حدّ المواساة ، والمشاركة في البكاء ، والوصف من خارج المشهد ، وفي ضوء هذا تظلّ القصيدة العربية - وبخاصة ما يتصل منها بشعر الغربة والحزن - معتمدة أكثر ما تعتمد على عناصر السرد والنجوى والوصف ، وبعيدة عن المعمار المتصاعد شيئا فشيئا ، الى ما يمكن أن يسمى بالذروة ، أو ما يمكن أن يسمى بالبسط القصصي والعرض الدرامي . صحيح أننا نجد في بعض القصائد رموزا ، واقتباسا ورؤى وواقعا معاشا ، ومغامرات وجودية ولغوية ، إلا أن كل هذا لا ينهض كل النهوض بالقصيدة المعاصرة ، ذلك لأنه كثيرا ما يكون زهورا صناعية موضوعة على جسد القصيدة ، ولعلّ مما يدل على هذا أن الشاعر عادة لا يقول لنا شيئا عن حكاية غربته ، وعن دوافعها ، ذلك لأن ما يشغله في المقام الأول هو أنه يريد أن ينوح ويندب ويناجي لأنه انسان مستطار ، وهو لا يفجر هذه القضايا تفجيرا ، ولا يلجأ الى التركيب ذلك لأنه يعزف على وتر واحد .

وبصفة عامة فشعر الغربة في مجمله تتكرر فيه المواقف - بل الموقف الواحد - والتداعيات ، والمفردات ، والصّور ، ثم ان الموسيقى تكاد تكون واحدة ، فهو عادة لا يتعامل مع كل البحور ، وإنما يتعامل مع ما يمكن أن يسمى بالبحور التي تساعد على الشجي كالبيسيط ، أو المترعة بالموسيقى كالبحور ذات التفعيلة الواحدة ، بالاضافة الى ما يسمى بالقوافي الغنية المطلقة ، وكثيرا ما تكون القوافي مكسورة لأن الكسر يساعد على الشكوى والأنين والانكسار ، والقصائد عادة ليست طويلة لأنها مجرد نغاث للمستطار ، أو مجرد وصف للذين يعيشون تجاربهم من الخارج .

. المهم أنه كان من قدر الانسان العربي الاهتمام « بالمكان المفقود » على الحقيقة وعلى المجاز . ففي الماضي كان « الطلل » رمزا لعالم مفقود ، وزمان ضائع يحاول الشاعر أن يتشبث بها ما وسعه التشبث ، ولقد كان هذا سرا وراء استمرارية الحديث عن الطلل في كل العصور ، وإذا كان هذا واضحا في الشعر المعاصر عن طريق رموزه وأساطيره ، فالطلل قد يكون رمزا لشيخوخة العمر والفكر ولقضية الموت التي لا مفر منها ، ولضياع شيء لا بد منه ، ويقابل أسطوريا بأسطورة طائر الفينيق الذي يكثر الحديث عنها الشعراء المعاصرون ، والتي تبدأ بأنه يحرق نفسه أي أنه يتحول الى طلل ، ثم يقوم - تماما ، كما يعقب الحديث عن الطلل الحديث عن الغزل - بالاضافة الى تشابه بين الرحلة القديمة والرحلة الحديثة عند الانسان .

ولأمر ما لم يقف الشاعر عادة على المكان العامر ، ذلك لأن المكان المفقود كان رمزا عند الكثيرين للجزيرة العربية ، أو بعبارة أخرى للنقاء الأول الذي غادروه حين انتشروا على أكثر من خط طول وخط عرض ، كما كان رمزا لعالم علوي - على نحو ما نعرف من شعراء الصوفية - ثم أخذ بعد ذلك أشكالا عدة رأيناها عند الشعراء الغرياء الذين

يمكن القول بأنهم يمثلون قسمة واضحة في وجه الشعر العربي في كل العصور ، والذين رأينا لهم « حضوراً » واضحاً في كل العصور ، ومع أن هناك من يتنبأ بانتهاك هذا الشعر في ضوء المقولة التي تقول ان العالم أصبح قرية ، ولزوال العديد من دوافعه ، ولكن الذي لاشك فيه أن العالم سيحتاج أبداً الى شعراء يرفضون الواقع ، والأنظمة ، ويرفضون مجرد المرور بالأرض ، ومجرد الحلول بالعالم ، ذلك لأن الذي يستهويهم بحق هو أن يقفوا في مواجهة العالم ، وأن يقولوا كلمة « لا » . . ويكون من الطبيعي أن يحلّ بهم الحبس والتقي والكرب . ويكون من الطبيعي ، أن يستمر شعر الغربة لا باعتباره دموعاً وحنيناً فقط ، ولكن باعتباره في المقام الأول إعادة خلق للوطن - من الغربة - كما ينبغي أن يكون عليه الوطن .

وهكذا سيستمر هذا النوع من الشعر سلاحاً ، قد يكون سلاحاً دافعاً الصّور ، مغرورق الموسيقى ، ولكنه على أية حال ان لم يستطع تفجير ثورات في الشكل وفي المضمون وفي الحياة ، فانه على الأقل سيكون قادراً على تقديم نوع من أنواع الشفقة على الوطن ، ولاشك أن تراكم هذا النوع من الشفقة على الوطن - وعلى النفس - يعطي الأمل في أنه سيدوي بعد فترة انفجار ما من أجل أوطان البراءة والنقاء والعدالة الضائعة من العالم ، ومن الشعراء ، فالأوطان التي يفقدونها أكثر الشعراء الآن هي أوطان البراءة والنقاء والعدالة . . وهم يكافحون أشياء كثيرة من أجل الوصول إليها ، وقد يحترقون - كطائر الفينيقي - ولكنهم يعودون حياة وخصباً وتهدداً واخضراراً .

. . وهم قد يغادرون الوطن ، ولكنهم يظلون دائماً كما يقول الشاعر :

كل امرئ يحمل فوق راحتيه وطنه
أو كفته (٥٣)

١ - مقدمة :

هذا البحث موجه للدارس العربي الذي يقرأ الشعر الانجليزي فلا يترتب له ، ليس فقط بسبب افتقاره الى حصيلة كافية من اللغة الانجليزية تؤهله لأن يستجلى صورة ويستنبط معانيه ، ولكن بسبب هذا الاختلاف الكبيرين تقاليد القصيدة الانجليزية والقصيدة العربية في اساليب نظمهما من قبل الشعراء ، واستحسانها ، والحكم عليهما من قبل الادباء والنقاد . ومن هنا كانت الحاجة الى دراسات تطبيقية للقصيدة الانجليزية باللغة العربية ملحة ، وضرورية للدارسين والباحثين بالعربية في مجالات الشعر الانجليزي المختلفة . وقد ظهرت الحاجة الى مثل هذه الدراسات بصورة جلية بعد ان بدأت دراسة الآداب المقارنة تأخذ مكانتها في اقسام اللغة العربية والانجليزية ، وأخذت دوائرها تتسع في الجامعات العربية .

تفسير الفكرة في "كوبلاخان" ترجمة شعرية ودراسة تطبيقية

جبارة عبدالله محمد الحسن

قسم اللغة الانجليزية وآدابها
كلية الآداب - جامعة الكويت

وقد لاحظ الباحث ان دارسي ومدرسي مادة الأدب المقارن في اقسام اللغة العربية بهذه الجامعات ، يعتمدون اعتمادا أساسيا على العربية كوسيلة لدراسة وتدریس الآداب الاجنبية . لذلك آثر ان تكون لغة هذا البحث العربية ، لخدمة هذا الغرض .

الحق ان دراسة اي قطعة ادبية ، نقدها او تحليلها ، باللغة التي كتبت بها هو أقوم وأيسر منه بأي لغة اخرى . ولكن الباحث انتهج نهجا يلائم حاجة هؤلاء الدارسين وظروف القارئ العربي عموما ، بترجمة "كوبلاخان" Kubla Khan قصيدة

الشاعر الانجليزي الرومانسي صمويل تايلور كولريج^(١) Samuel Taylor Coleridge شعرا ، ما استطاع الى ذلك سبيلا حتى تتسنى لهم الفائدة المرجوة من هذا البحث ، بدراستهم هذه القصيدة عن كذب ، والاستمتاع بقراءتها . كذلك قصد الباحث ان يقدم نموذجا تطبيقيا معتمدا على النص الشعري وحده ، كتصور لما يجب ان تكون عليه دراسة هذه القصيدة الرائعة ، عله يكون مدخلا يعينهم على دراسة هذا النوع من الشعر الانجليزي .

وقد اتبع الباحث اسلوبين اساسيين للقيام بهذه الدراسة :

١ - تحقيق القصيدة من المصادر والمراجع الانجليزية .

٢ - ترجمة القصيدة شعرا .

كذلك قامت الدراسة ببحث الافتراض التالي :

« ان ترجمة القصيدة الانجليزية شعرا تعين القارئ العربي على التوصل الى المعاني الخفية فيها » .

في دراسة قصيدة غامضة ، شاعرها فيلسوف ومفكر وناقد ومحدث بارع ، واختلف فيها النقاد والادباء ، مثل « كويلاخان »^(٢) ، لا بد للباحث ان يحدد الاطار الذي يبحث فيه منذ البداية ، حتى لا يفرق في بحورها وغيرها ويتوه في رموزها وعالمها المعجيب . لذلك قصر الباحث موضوعه على « تفسير فكرة القصيدة » لاسباب عدة اهمها :

١ - لا بد للقصيدة الانجليزية من فكرة اساسية تهيمن عليها وتسمى لوحدة الموضوع فيها .

٢ - ان الناقد ابان اصدار حكمه على قصيدة ما ، فانه يبحث عن فكرتها الاساسية ثم الاساليب الفنية التي اتبعها الشاعر لابرزاها .

٣ - اختلاف النقاد والادباء في تقرير فكرة « كويلاخان » . وعدم اتفاقهم حول رؤية واحدة لها .

٤ - تقديم نموذج تطبيقي لتفسير الفكرة في القصيدة في واحد من اجناس الشعر الانجليزي .

(١) فهو الشاعر الانجليزي الرومانسي « صمويل تايلور كولريج » Samuel Taylor Coleridge ، ولد في قرية « ديفن » ، Devon ، بانجلترا في الحادي والعشرين من شهر أكتوبر عام ١٧٧٢م ، ومات في الخامس والعشرين من يوليو من عام ١٨٣٤م . حمل والده قساً وناظراً لمدرسة القرية ، ومات عنه وهو ابن تسع ، وكان أصغر أبنائه التسعة ، الأمر الذي جعله يقاسي ماعياً منذ البداية . ولد كان لظروفه المادية تلك أثر مبالغ في سلوكه العام والتعليقات النفسية التي تعرض لها . ولما كان طفلاً فكياً لم يستجب كثيراً للمناهج المدرسية التقليدية ، واعتبرها منهجاً كلاسيكياً عتيقاً لا يواكب عصره (القرن الثامن عشر الميلادي ، لا سيما النصف الأخير منه) ، ولما لم ينجح في التحول الى الفلسفة والجماليات والسياسة المعاصرة من راديكالية Radicalism وجماعية Jacobinism ، بعيداً عن التيار التقليدي البعدي ، الذي سبق عصر الرومانسية Romanticism . وقد ساد هذا المذهب الثوري الجديد فرنسا وبريطانيا وأجزاء من أوروبا الغربية آنذاك ، وهي الفترة التي سبقت الثورة الفرنسية بقليل وقد عاصر كولريج هذه الحقبة الزمنية المليئة بالأحداث ، وشهد سقوط الباستيل (عام ١٧٨٩م) رمز البلخ والارستقراطية الفرنسية الفاسدة .

لمزيد من المعلومات عن كولريج ، حياته وشخصيته وفلسفته وشعره أنظر (Reeves, 1976, pp. Xli-XXXV) ، ايضاً (Colmer, 1965, pp. 1-50) .

كذلك يعطي كتاب الدكتور محمد فتحي هلال « الأدب المقارن » ، (طبعة مطبعة النهضة مصر ، الطبعة ٣٧ : ٧٩) صورة ضالقة عن العصر الرومانسي والفلسفة الرومانسية .

(٢) اللفظ الصحيح هو « كويلاي » ، Cublai ، وهو اسم أحد ملوك التتر ، وربما أثر كولريج لفظ « كويلا » لضرورة شعرية . وكلمة « خان » Khan معناها زعيم هلي في بلاد وسط آسيا ، وقد استعملت كلقب لأي من ملوك التتر في تلك البلاد .

كوبلاخان :

ورد في مخطوطة «كرو»^(٣) The Crewe Manuscript ان القصيدة طبعت لأول مرة عام ١٨١٦م ، عندما كتب لها شاعرها مقدمة ، وقد اعطاها ايامث ثلاثة اسماء : «كوبلاخان ، اورؤية في حلم . قطعة شعرية» .

Kubla Khan, or A Vision in a Dream. A Fragment.

ومنذ ظهورها والى فترة طويلة بعد ذلك ، تولتها جمهرة من الادباء والنقاد بالشرح والتحليل والتعليق والنقد (Hill, ed., 1978, p. 148). ومن هؤلاء اصدقاء وصحب الشاعر ، الذين كانوا على صلة وثيقة به . كما انها حظيت باقلام النقاد والدارسين في عصرنا هذا . الا ان هؤلاء جميعا لم يتفقوا حول رؤية واحدة للقصيدة وتفرقت آراؤهم في تقرير فكرة القصيدة لثلاثة اسباب رئيسية : -

- ١ - تأثرت آراء كثير من النقاد والادباء اصدقاء الشاعر بمعلومات خارج النص الشعري ، منها سيرة الشاعر وفلسفته وفكره وحياته الشخصية .
- ٢ - تأثر آراء بعض النقاد والادباء الذين عاصروه بالفلسفات والرؤى السائدة ايامث مما جعلهم يسقطون حكما مسبقا على القصيدة .
- ٣ - كونت الآراء سائلة الذكر مادة للبحث عن هذه القصيدة ، اثرت على مجرى الدراسات المعاصرة .

وقد اجتمعت آراء معظم هؤلاء في نقد القصيدة حول نقاط اساسية نورد اهمها :

- ١ - ان «كوبلاخان» قطعة شعرية مبتورة لا يربط بين اجزائها رابط .
- ٢ - ان القصيدة اذا ما حققت نجاحا فائما مرده الى شيئين اثنين :
أ - قدرة القارئ على الاستنتاج واستخراج المعاني الخفية . فان لم تتوفر هذه القدرة فيه ، فانه سوف لن يدرك معانيها وربما لا تترك القصيدة اثرا في نفسه .
ب - قدرة القارئ على تفسير ما استعمله الشاعر من مفردات والفاظ شرقية ، غريبة على قاموس الانجليزية والاذن الغربية عموما .
- ٣ - ان القصيدة «نتاج لحلم» ولذلك جاءت غامضة في معظمها .
- ٤ - انها كتبت تحت تأثير غدر الافيون الذي تعاطاه الشاعر قبيل كتابتها ، ولذلك جاءت مفككة غير متماسكة .

(٣) احتفظ «ماركيز كرو» Marquis of Crewe بهذه المخطوطة ، وهي هبة من نسخة من «كوبلاخان» بخط كولريديج نفسه ، وقد سلمها للمركز الى «الصالة القومية لمرضى الآثار الفنية» في لندن The National Gallery of London في عام ١٩٣٤ ، ولم تكن معروفة للدارسين والباحثين قبل هذا التاريخ .

وقد اعتمد بعض النقاد والادباء ، من معاصرين وغير معاصرين ، في الآراء المذكورة علامة على النص الشعري واستقى آخرون افكارهم من مصادر أخرى خارج النص الشعري ، مثل اعتمادهم على المقدمة التي كتبها كولريديج نفسه للقصيد أو ما قاله في جلساته الادبية ، أو ما نقله عنه اصدقائه المقربون المعاصرون له ، أو حسب تفسيراتهم لفلسفته وفكره وشعره . هذا وسيأتي نقد بعض هذه الآراء وليس جميعها في القسم الثالث من هذه الدراسة ، اذ ليس الغرض من هذا البحث مناقشة هذه الآراء التي تحدثت عنها كتب كثيرة بالتفصيل^(٤) .



٢ - تفسير الفكرة الاساسية للقصيدة :

- لقد صاحبت هذه القصيدة العجيبة عدة تفسيرات لفكرتها الاساسية نختصرها في الآتي :
- ١ - انحسار الخيال واضمحلال القوى الابداعية في الملهمين والمبدعين من الشعراء والمفكرين وما يترتب على ذلك من ركود للعقل البشري وبالتالي افول نجم الشاعرية والبعقرية فيهم . (Lockridge, 1977, p. 69, Jones & Tydeman (eds.) 1973, p. 201)
- ٢ - تحرير العقل البشري من الركود والانحسار باكتشاف الاحوال والمسببات التي تهيء وتسهل لهذا التحرير ، ومن ثم النشوة التي تتحقق لدى المبدعين والعباقرة عند بلوغهم مقصدهم بعد هذا التحرير ، كذلك باكتشاف الاحوال والمسببات التي تترصد هذا التحرير وتلك النشوة ، وتتوعدهما بالفناء والزوال . (Couburn (ed.), 1967, pp. 161 — 178, Beer (ed.), 1974, pp. 1 — 30)
- ٣ - وعلى مستوى اكثر رمزية ، فان القصيدة عن قوى الانسان الابداعية مطلقا ، وقدرته على خلق نوع من الانسجام بين هذه العناصر المتحاربة المتنافرة في الانسان والطبيعة . (House, 1953, pp. 114 — 116, Beer, 1978, pp. 266)
- ٤ - القصيدة عن الابداع الشعري والنشوة التي يجدها الشاعر عندما يصل درجة من كمال الخيال . (Bodkin, 1934, p. 95, Humphry House, in Jones & Tydeman, 1973, pp. 20 — 204)

التفسير الأول :

تبنت نخبة من النقاد والادباء هذا التفسير وحاولوا التدليل له بطرائق ووسائل شتى ولكنهم اجتمعوا على ان الفكرة الاساسية للقصيد هي انحطاط الخيال وانحساره واضمحلال الشاعرية ، وأفول نجم الشاعر بعد تألقه وزعموا ان الخوف من هذه النهاية المأسوية هو المسيطر على شاعر القصيدة ا فبماذا دللوا على تفسيرهم هذا ؟

(٤) انظر المراجع الآتية :

(Lowes, 1930, p. 363 & p. 409) : (House, 1953, pp. 114 — 116) : (Schuhz, 1963, p. 114) : (Beer, 1959, p. 275) : (McFarland, 1969, p. 32) .

اعتمد اصحاب هذا التفسير على الرمزية البحتة ، وجعلوا منها مدخلا للتوصل الى المعنى الذي يتجانس مع تفسيرهم . وزعموا ان القصيدة تعتمد على الرمزية في مضمونها حيث انها ترتبط بالعمل الابداعي الذي قام به (كوبلاي خان) (بناء القبة بتلك الصورة الجميلة) ، بعمل آخر غير ابداعي (قبة الشاعر) . يقول لوكريدج : « ان القصيدة بنيت على رمزية تربط بين عمل ابداعي وآخر غير ابداعي » (Lockridge, 1977, pp.69 — 70) .

واعتمادا على هذه الرمزية فان كوبلاي خان - وهو بطل الجزء الأول من القصيدة يملك القدرة على الأمر والنهي في كل ما يبدوله ويستطيع ان يحقق كل ما يريده اعتمادا على سلطانه ، حاله حال من يملك السطوة والسلطان ، وحال سائر المستبدين من الابطرة والسلاطين ، الذين ينطبق على معظمهم قول الشاعر^(٥) :

تنهي وتأمر ما بدا لك في الكبير وفي الصغير
لا تستشير وفي الحمى عدد الكواكب من مشير

لقد تخيل كوبلا خان هذه القبة العظيمة على شاطئ احد الانهار المقدسة ، وتحيط بها الحدائق الغناء من كل ناحية ، واستطاع ان يحقق ما تخيله بأمر سلطاني واحد ، لأنه يملك القدرة على ذلك :

وفي « زاندو » امر « كوبلاخان » .
ان تقام قبة عظيمة للمتعة واللذات
على شاطئ « الف » المقدس .

انه يملك القوة والارادة على تحقيق كل ما تصبو اليه نفسه ، وما يرد لعبقريته الفذة في الخيال ، يحققه واقعا ، ويجعل منه حقيقة ملموسة للعيان !

أما الشاعر - وهو بطل الجزء الثاني من القصيدة - فلا يملك مثل هذه القدرات السلطانية . ويملك فقط القدرة على التمني ، والتمني وحده ، فهو يمتنى ان تتحرك فيه عوامل الابداع وتعمل في نفسه . حتى يصل درجة من كمال الخيال والالهام ، تجعله يبني قبة - مثل تلك التي بناها كوبلا خان - في الخيال ، ولكنه لا يقدر ، وعندما يحاول تقليد الخان العظيم بهذه الطريقة (ببناء قبة مثل تلك في الهواء) انما يفعل ذلك من منطلق ارضاء نفسه بمجازاة الخان وهو يعلم انه لن يقدر ، لأن بناء « قبة مثل تلك في الهواء » يكون ضربا من ضروب السحر ولونا من ألوان العرافة recromancy ، وليس نتاجا لقوى ابداع الخيال فيه . (Lockridge, 1977, p.70)

(٥) صاحب هذه الأبيات شاعر النيل حافظ ابراهيم ، في هجاء السلطان عبد الحميد ، الحاكم العثماني في استانه ، بعد أن قامت الأحوال في البلاد الاسلامية والعربية الخاضعة لسلطان الامبراطورية العثمانية ، ومثلها :

عبد الحميد حساب مثلك في يد الملك الفلوس
شدت الثلاثين الطوال ولسن بالحكم القصير

فالخان العظيم ، اذن ، حر طليق يفعل ما يشاء ، ويتمتع بكامل قواه العقلية والابداعية ، يسنده سلطانه وملكه ، ولكن الشاعر يمضي نفسه بوهم ، ويجري وراء سراب حتى غاب عن دنيا الوعي والادراك ، وما عاد قادرا على ان يفكر ويتأمل ، او يعي ما حوله من واقع ، وخياله لا يسعفه . لذلك يكون تفسير حال صاحبه واصدقائه بالخشية والحذر والتوجس والخوف من سحره ، ويكون التفافهم حوله من باب الخيفة والحذر ، وليس لاعجابهم به او بقدراته الابداعية لان بناء « قبة في الهواء » بعيد عن تصورهم وعلمهم الانسي :

احذروه . . . ! احذروه . . . !

عيناه المتقدتان . . شعره الثائر !

التفوا حوله في حلقات ثلاثا

واغمضوا اعينكم من خشية وخوف .

فهم يلتفون « حوله في ثلاث حلقات » يدورون حوله ولا يمرؤن على القرب منه او الالتصاق به ، فقد اصبح في تصورهم موصوما وبه مس من الجن ! الشيء الذي يؤكد فشل الشاعر في ان يكون موطن اعجابهم وانجذابهم اليه ، وبذلك يكون قد فشل في تحقيق الشيء الذي تصوره ويتصوره كل شاعر او عبقري لنفسه . وتقيد حرية الشاعر وتحديد قدراته بالمقارنة مع الخان العظيم مضمنة في عجزه عن تحويل التمني الى عمل واقع وفشله في ان يكون موضع اعجاب الآخرين ولذلك نفس عن فشله هذا بكتابة القصيدة التي بين ايدينا . (Lockridge, 1977, p.70)

وقد احتكم اصحاب هذا التفسير الى النص الشعري ، واتخذوا من بعض اجزائه شواهد يدللون بها على تفسيرهم الذي اعتمد على الرمزية في مجمله . ومن هذه الشواهد - على سبيل المثال - الجزء الذي يصف النبع والنهر المقدس والغيان (الأبيات : ٢٠ - ٣٩) حيث يقرنون بين فشل طاقات النبع والنهر في ان تتجسد في النهاية في شيء ملموس ، وفشل قوى الخيال في الشاعر بقصورها عن الابداع الفني في آخر الامر . ويعتقدون ان الشاعر قد خبت فيه عوامل الابداع الشعري ، وانحسرت عنه قوى الخيال التي كانت تغذيها ، وانتهت تماما كما تنتهي عوامل البناء الكامنة في فوران النبع وجريان النهر في غيران لاقرار لها ، وتموت كل طاقات النبع والنهر في بحر هامد ساكن دون ان تتجسد في شيء بين محسوس : (Lockridge, 1977, p.70.)

ونبع زاخر قد تفجر من هذه المهواة

مازال يندفع في احتياج واضطراب وغليان

وكأن الارض من تحته

تلهت بانفاس سريعة ثقيلة .

وفي وسط هذا التفجر والغليان

تناثرت شظايا من صخور

كأنها سقيط يتهاوي

او حبات عصفافية يستخفها حاصد بمضراجه

ومن بين هذه الصخور المايدة

قفز النهر المقدس عاليا
ليجري من الآن وإلى الأبد . .
ولخمسة أميال يتحدر تائها
وهو يخترق الغابة والوادي
حتى يصل إلى تلك الغيران
التي لا يبلغ قرارها انسان
ويصب في محيط ساج
فيهمد هيجانه . . ويحمد غلانه .

واستشهدوا أيضا ببعض الصور الشعرية مثل :

« المكان الموحش ، شيخ القمر الشاحب في قاع المهواة ، الجنية التي تبكي حبيبها ، هيجان النبع واضطرابه وغلانيه ،
واخيرا اصوات الموق التي تترامى من بعيد لاسماع الخان وتقصى مضجعه داخل قبلة المنع واللذات » ، وفسروها على انها
دليل للعنصر المدمر في عالم الجن ، وانها شاهد على ان هذا الفردوس الذي صنعه كويلاخان تتهدده قوى شريرة بالفناء
والزوال : (Beer, 1978, pp.124 — 132 & pp. 266 — 268)

وفي قاعها (اي المهواة) شيخ لقمر شاحب
سكنته جنية تبكي حبيبها .
انه مكان موحش
كعهده ابدا مهيب ساحر
وفي وسط الاضطراب والهيجان
سمع اصوات الموق كويلاخان
تترامى من بعيد . . منلرة بحرب .

وقد اعتمد هؤلاء أيضا على النبر Stress في تقرير طريقة انشاد بعض الابيات حتى يواكب معناها التفسير الذي

يرونه :

وقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تتغنى عن جبل « ابورا »

وكلمة « مرة » في هذين البيتين هي بيت القصيد ، اذ رأى هؤلاء ان تنبر نبرا ثقيلًا فيكون المعنى « المرة الأولى
والاخيرة » مما يدل على قصور خيال الشاعر ، وتخوفه من ان يحدث مثل هذا الحلم (وهو مصدر إلهامة) مرة واحدة ،
والا يعود اليه مرة ثانية . كذلك رأوا ان يكون النبر ثقيلًا على كلمة (استطيع) في البيت الذي يليها ليكون المعنى : « لو
كنت فعلا استطيع . . . ولكن واحسرتاه فانا لا استطيع . » (Jones & Tydemon, 1973, p.201):

Could I revive within me
Her symphony and song,

وهكذا فقد اتخذ اصحاب التفسير الاول من النبر الثقيل على هاتين الكلمتين شاهدا ، يدللون به على التناقض الواضح عند الشاعر في موضوع الالهام وقوى الخيال ، ذلك ان هذا الالهام اذا ما جاء ، فانه سيحيي مرة واحدة ولن تتكرر ، فيمر وكأنه طيف عابر ، وان الشاعر ليس متأكدا اذا ما كان سيؤخذ بهذا الالهام قصير الاجل لدرجة تجعله يتأثر ويبدع ببناء قبة مثل تلك في الخيال . وعلى هذا النحو تكون ترجمة هذا الجزء من القصيدة كالآتي :

وقد حلمت مرة بقبة حبشية

عزفت على قيثارتها تتغنى عن جبل « اهورا »

فاذا ما اخذت بجمال شدوها وعذوبة لحنها

واستبد بي فرح ووجد عميق

سوف ابني قبة مثل تلك

وعلى الرغم من ان هذه الترجمة ربما تواكب المعنى الذي اراده هؤلاء ، الا اننا لا نرجحها ، ولذلك جعلنا هذه الايات ترجمة غير هذه ، كما ورد في النص المترجم ، وسيأتي بيان ذلك في معرض حديثنا عن الموسيقى الشعرية في القصيدة ، في القسم الثالث من هذه الدراسة .

التفسير الثاني :

وفريق آخر من النقاد والادباء جمع بين الرمزية كما برزت لنا عند اصحاب التفسير الاول ، وما وصل اليه من معلومات عن فلسفة كولريديج وآرائه في الحياة وجعل منها مدخلا لتفسير فكرة القصيدة .

ويتلخص هذا الجانب من فلسفة كولريديج في اهتمامه بمصدر الالهام وسر قوى ابداع الخيال التي يتمتع بها هؤلاء العباقرة والملمهون ، من مفكرين وفلاسفة وشعراء ، وموضوع تحرير عقول هؤلاء من الركود والانحسار ، تحريرا يضمن ثراء العقل وازدهار الخيال وعطاءهما . كتبت الاستاذة « دوروثي إيمت »^(٦) Prof. Dorothy Emmet في مقال لها منذ اكثر من ثلاثين عاما : « اعتقد ان كولريديج لم يشغل بموضوع مصدر الالهام وسر قوى ابداع الخيال عند العباقرة فحسب ، ولكنه ايضا - وبصورة عامة - شغل وانشغل بموضوع تحرير العقل من الركود والانحسار » (Couburn ed.) 1967, p. 161 .

ايضا ، اهتمت فلسفة كولريديج باكتشاف الاحوال والمسببات التي تسهل وتبهيء لهذا التحرر المنشود ، والذي ان تحقق يعطي الشاعر الملمه او العبقرى الفذ قدرا كبيرا من السعادة والنشوة والانشراح ، ذلك انه يبلغ درجة قصوى من

(٦) طرقت الاستاذة « دوروثي إيمت » Prof. Dorothy Emmet هذا الموضوع في مقال لها بعنوان :

Coleridge on the Growth of the Mind ، ولد ظهر لأول مرة في دورية مكتبة « جون رايلانز » :

Bulletin of the Jhon Rylands Library, Vol. 34, Manchester, 1952, pp. 276-295. Reprinted in : Couburn K. (ed.), Coleridge, Twentieth Centuryviews Series, Englewood, New Jersey, 1976, pp. 161-178.

كمال الخيال . كذلك اهتم كولريديج بالاحوال والمسببات التي تتهدد استمرار قوى الابداع هذه وما يعتمد عليها من سعادة ونشوة . (Couburn (ed.), 1967, p.167) .

واعتمادا على هذه الآراء الفلسفية يعتقد هؤلاء ان شعور كولريديج العميق بقوى ابداع الخيال ، وانشغاله بمصدرها ومرا استمرارها هو المسيطر على القصيدة كلها . ويتفقون مع اصحاب التفسير الاول ، على ان القصيدة لا تخلو من شواهد تدل على العنصر المدمر في عالم الجن ، والقوى الشريرة التي تتهدد هذا الفردوس المصنوع ، وبالتالي تتهدد قوى ابداع الخيال في الانسان بالفناء والزوال . كذلك يرون انه مهما تعددت الاحاسيس والانطباعات عند كولريديج ، فانها في آخر الامر تتمازج وتنسجم في انطباع قوى واحد ، وشعور عميق طالما شغله وسيطر عليه ، وهو استمرارية قوى ابداع الخيال والقدرة على العطاء ، ويؤكدون ان هذا الشعور قد برز بصورة واضحة في «كوبلاخان» . ويتفق «جورج والي» George Whalley مع اصحاب التفسير الثاني في موضوع شعور كولريديج العميق باستمرارية القوى الابداعية ، ولكنه يرفض ان يكون هذا الشعور وقفا على «كوبلاخان» ، اذ برز في مواضع اخرى من قصائده ، واهمها «البحار القديم» The Ancient Mariner و«كريستابل» Christable ويمضي يقول : «... وفي مواضع كثيرة من «البحار القديم» ، وخصوصا «كوبلاخان» ليس الميل لدى كولريديج لاحساس معين ، ولكن لمجموعة احاسيس تنسجم جميعها في اخر الامر في احساس واحد ، وشعور عميق بقوى ابداع الخيال العظيمة . والميل لمجموعة احاسيس بهذه الصورة حالة نفسية عرفت عند علماء النفس بالانسجام المتزامن Synaesthesia» .

التفسير الثالث :

وعلى مستوى اكثر رمزية ، ترى جماعة من النقاد ان القصيدة في مجلتها عن الانسان مطلقا ، بما يجعل في ذاته من قوى وقدرات وطاقات كامنة ، تحفزه بل تمكنه احيانا من انجاز ما يراه الناس عموما من المستحيلات ! وقد مثلوا لهذا التفسير بقدرة الختان العظيم على خلق نوع من الانسجام بين عناصر في الطبيعة متناحرة متنافرة واستشهدوا بالقبة التي «تضيئها الشمس فوق غيران الثلوج» . يقول همفري هاوس Humphry House اولا المتعة والقدسية قد اتحدتا بهذا الامر الملكي ، الذي يصور قوى الانسان وقدرته على التغلب على بيئته ، مؤكدا بذلك الحقيقة التي تقول : ان الانسان قادر على ان يصلح من بيئته جنة لنفسه (House, in Jones & Tydeman, 1973, p. 204)

واتخذ هؤلاء ايضا من الصورة الرائعة الكاملة التي قدمها الشاعر لهذا الفردوس المصنوع ، شاهدا على امكان تلاحم ارادة الانسان والطاقات الكامنة فيه بعناصر في الطبيعة - وان تنافرت - مشيرين بذلك الى اجتماع القبة والنهر ، وغليان النبع واصداء النهر داخل الغيران وقد انسجمت جميعها واتحدت بفضل ارادة وسلطان هذا الفنان العظيم :

(٧) ورد هذا الحديث في مقال «جورج والي» : -

George Whalley, 'Coleridge's Poetic Sensibility' in : Beer, J. (ed.) Coleridge's Variety the Macmillan Press London, 1974, PP. 1 — 30

ويبقى ظل القبة سابحا
في نقطة وسط الامواج
حيث يسمع غليان النبع
واصداء النهر داخل الغيران
في جرس موسيقى واحد .

وانسان آخر لا يملك سلطانا غير سلطان الشعر وما يثريه ويؤكده من خيال والهام ، يحاول ايضا توحيد هذه العناصر المتناثرة في الطبيعة ، بمحاولته اجتماع الاضداد والتآلف بينها ، ليس بقوى الملك والسلطان ، كما فعل كويلان ، ولكن بوحى الهامه وقوى ابداع الخيال فيه . ويقارن اصحاب هذا التفسير قوى الخان السلطانية بقوى الشاعر الالهامية ، فكلاهما مدفوع للابداع بطاقات وقدرات يختلف مصدرها . يقول بيير : « استطاع الشاعر ان يؤلف بين هذه التناقضات بفضل قوى الخيال الكامنة فيه » (Beer, 1978, p. 266) واجتماع اضداد كالشمس والثلوج في صورة رائعة كاملة كالتي قدمها الشاعر - يمثل درجة قصوى من الابداع لا يمكن ان تنأى لانسان ، ولكنها تحققت في الخيال بفضل قوى هذا الشاعر الابداعية :

انها معجزة من صنع فريد
قبة تضيئها الشمس
فوق غيران من ثلوج !

التفسير الرابع :

ترى طائفة من النقاد ان القصيدة عن الابداع الشعري ، والنشوة التي يمجدها الشاعر عندما يصل درجة قصوى من كمال الخيال (Bodkin, 1934, p.95) وقد جزأ هؤلاء القصيدة الى جزئين من حيث الشكل : الجزء الأول وبطله « كويلان خان » الذي يمثل الارادة والقوة السلطانية ، التي تجعله يدع ببناء هذه القبة الرائعة في احضان الطبيعة . والجزء الثاني وبطله الشاعر الملهم الذي يسمو به خياله فيبدع ايضا في انشاء قبة مثل تلك في الخيال . ولأول وهلة يبدو لنا ان هنالك ثمة تشابها في تفسير الفكرة الاساسية للقصيدة بين هذه الطائفة واصحاب التفسير الثالث ، ولكنه مجرد تشابه ، لأن الخلاف واضح في اسلوب التفسير الذي انتهجته كل طائفة . ففي الوقت الذي اعتمد فيه اصحاب التفسير الثالث على الرمزية البحتة ، وتحديثا عن الطاقات الكامنة في الانسان مطلقا ، واتخذوا من الخان العظيم مثالا لهذا الانسان ذي الطاقات الكامنة والقوى الابداعية دونما ربط بين جزئي القصيدة ، قدم اصحاب التفسير الرابع صورة موضوعية ، اعتمدت على الحركة التصويرية كما برزت في النص الشعري .

بعد دراسة التفسيرات السابقة ، تبين لنا ان الصلة وثيقة بين التفسيرين الأول والثاني من ناحية ، والثالث والرابع من ناحية اخرى . وقد استبعدنا التفسيرين الأولين لخروجهما على النص الشعري ، جريا وراء الاستشهاد والتدليل على حكم مسبق اسقطوه على القصيدة . واخذنا بالتفسيرين الثالث والرابع ليكونا مدخلا لدراسة وفهم هذه القصيدة .

كذلك تبين لنا ان الفكرة الاساسية ، كما وردت في التفسير الرابع اكثر ملاءمة للنص الشعري الذي بين ايدينا . ولذلك جعلناها اسس التصور الذي ارتأيناه مناسباً لدراسة هذه القصيدة . وسيأتي بيان ذلك في النموذج التطبيقي في القسم التالي .

ويجب ان ننوه هنا الى اننا اعتمدنا في عرض « النموذج التطبيقي » على آراء « همفري هاوس » بصورة خاصة (انظر المرجع ص ٢٠٠ - ٢١٦) ، وذلك لالتزامه بالنص الشعري في تحليل وشرح القصيدة دون الأخذ بأي مؤثرات خارجية . . وهو ما نود تأكيده في هذا النموذج .

تعليق :

اعتبر اصحاب التفسيرين الأول والثاني ان « كويلاي خان » قطعة شعرية مبتورة لا يربط بين اجزائها رابط ، ولا تشكل وحدة شعرية متماسكة . فقد وصف « لوز » Lowes العلاقة بين جزئي القصيدة بانها غير مترابطة منطقياً وغير متساقطة . كذلك انتقد وحدة الجزء الثاني ، وتحدث عن التناثر الواضح فيها ، — (Lowes, 1956, pp.276 — 279) وعلى النقيض من هذا ، يرى اصحاب التفسير الرابع^(٨) ان هؤلاء نظروا الى القصيدة نظرة تقليدية عمادها وحدة الزمان والمكان ، ويرون ان هاتين الوحدتين لوجودهما في هذه القصيدة ، لأن « كويلاي خان » Cubllai Khan بطل الجزء الأول - هو احد ملوك التتر ، ومكانه الصين ، بينما « قبة المتع واللذات » أمر بها ان تبني على شاطئ احد الانهار المقدسة المعروفة في العالم القديم اما نهر « الفيرس » Alpheus باليونان او نهر النيل في افريقيا . هذا بالاضافة الى « كهوف الثلج » Caves of ice التي قيل انها تقع في مقاطعة كشمير بين الهند وباكستان ، حيث قرأ عنها الشاعر لأول مرة ، وتأثراً بما قرأ وكتب هذه القصيدة . وعلى هذا الاساس يرى « بير » Beer وهاوس House وغيرهما آخرون . ان القصيدة يجب الا تؤخذ من هذا المنحى . والا ينظر اليها من خلال هاتين الوحدتين التقليديتين ، لأن القارئ لا يحس بهما يزينان القصيدة .

وفريق آخر^(٩) من النقاد ، اعتبر « كويلاخان » مجرد « رؤية في حلم » واستشهدوا بقصة ذائعة الصيت ايامئذ ، جاء فيها ان كولريدج تعاطى شيئاً من « الافيون » فتخدر ونام وحلم بهذه المشاهد التي جاء ذكرها في القصيدة ، ثم استيقظ وحاول اجترارها وترجمتها شعراً ، ولكنه اخفق في ذلك حيث لم تسعف الذاكرة . وجعلوا من هذه القصة شاهداً على تفكك القصيدة وعدم تماسكها وانها قطعة شعرية مبتورة ، واتخذوا منها شاهداً على اضمحلال شاعرية كولريدج وانحسار قوى الابداع الفني عنه ، نتيجة ادمانه هذا المخدر ، وحاولوا الربط بين تعاطيه الافيون والفترة التي كتب فيها القصيدة .

هذا وترى طائفة اخرى من النقاد عكس ذلك وتناولوا هذه القصة بالنقد والتفنيد ونفوا تدهور الشاعرية او

(٨) انظر « هارس » ، (Jones & Tydeman, 1973, pp. 202-203) ، ايضاً (Bear, 1978, p. 207) .

(٩) انظر (Lockridge, 1977, pp. 69-70) ، ايضاً (Colmer (ed.), 1965, pp. 22-39) .

اضمحلالها عن كولريديج . فاعتمادا على دراسة علمية أجريت على عينة من مدمني الأفيون ، نفت « اليزابيث شنايدر » Elizabeth Schneider ان تكون هناك اي علاقة بين تعاطي الأفيون وضمحلالات قوى الابداع الفني ، وترى ان « كولباخان » تعطي وصفا فنيا منطقيا ، لا يصدر الا عن شاعر مبدع مثل كولريديج (Sehneider, 1953, P. 238) ويرجع « بودكن » Bodkin كتابة القصيدة الى عام ١٧٩٨ أو ١٧٩٧ - الفترة التي كان فيها كولريديج متمتعا بكامل قواه العقلية والبدنية ، ولم يشتهر بعد بادمانه الأفيون . ويعتقد « هاوس » ان هذه الطائفة من النقاد التي تروج لقصة الحلم والأفيون ، اعتمدت في حكمها على المقدمة التي كتبها كولريديج نفسه للقصيد ، ويقول : « ولولا مقدمته تلك لما اعتقد كثير من النقاد ان القصيدة قطعة شعرية او انها مجرد وصف لرؤية في حلم » .
(Jones & Tydemon (ed.) 1973, p. 200)

هذا بالإضافة الى قوله : ان الوصف الدقيق المنطقي الذي زين الجزء الأول من القصيدة ينفي قصة الحلم هذه ، ويؤكد ان « كولباخان » ذات وحدة متماسكة ، والصورة الشعرية كاملة ، ويمكن ان تكون في ارض الله الواسعة مثل هذه البقعة الخصيبة وما حفلت به من مشاهد ومناظر طبيعية . ذلك ان الحلم لا يأتي كاملا هكذا ، ولا يعطي هذه الوحدة ولا هذه الاستمرارية والترابط ، او الحركة التصويرية التي نراها في هذا الجزء ، ففي الاحلام عادة ما تكون الصور عشوائية ، وربما لا يربط بينها رابط ، وان تماسكت الى حين ، فسرعان ما تتفرق وتتباعد ، واعتمادا على دراسة عن الاحلام يعتقد الدكتور احمد الطيب اننا اذا اردنا ان نجعل من الحلم صورة متكاملة . او ان نجد العلاقة والرباط بين صوره المتناثرة غير المنسجمة عادة ، فاننا نحتاج الى نظام معين لحل رموزه وتفسير صوره (الدكتور احمد الطيب ، ١٩٧٥ ، ص ٢٤٦ - ٢٤٨) .

وبناء على ما تقدم من حديث ، ينبغي لنا ان نغفل قصة الأفيون والحلم هذه وما اعتمد عليها من تفسير ، عند الحكم على القصيدة ، ليس من منطلق انها غير صحيحة تماما ، اذ فيها جانب من الصحة ،^(١٠) ولكن لتضارب الآراء في مدى صحتها ولانها غير علمية ، في دراسة القصيدة التي يجب ان تعتمد ، اولا وقبل كل شيء ، على ما جاء في النص الشعري .

والآراء المذكورة في التفسير الثاني يمكن ان تؤخذ كدعامة للدفاع عن شاعرية كولريديج وقدراته الابداعية ، ذلك انه يحاول ان يربط الفكر بالخيال ويرى ان الصلة الوجدانية والفكرية وثيقة العرى . ومن المؤكد « تأثر كولريديج بفلاسفة الألمان المثاليين امثال كانت Cante وشلينج Schelling فقد عاد الى انجلترا وعقله مشغول بفلسفة الغيبيات وما وراء الطبيعة Metaphysics السبب الذي جعله يبتعد عن الرومانسية البحتة في مفهومها الادبي ، ليس لقصور خياله الشعري او ضعف قدراته الابداعية بسبب تعاطيه الأفيون او بسبب ظروفه العائلية غير المستقرة (Sampson) (ed.), 1920, pp. xxi — xxviii) ويؤكد « مكفارلاند » McFarland تأثر كولريديج الشديد بشلينج

(١٠) ورد موضوع الأفيون هذا في عدة مواضع في خطابات « كولريديج » . انظر مقال « آبرل لسل » :

Earl Leslie, "Coleridge as Revealed in his Letters" in (Beer (ed.), 1974, pp. 31-53) ¾

« لدرجة انه اخذ او اقتبس بعضا من افكاره ، ليس بسبب فقر فكره او اضمحلال شاعريته وقواه الابداعية ، ولكن بسبب محاولته الفعلة لايجاد الصلة بين الفكر والوجدان في اسلوب وتركيب فني يمكن ان يقال انه كولريديجي بحث » (McFarland, 1969, p. 32)

هذا ويرى « والي » ان حالة « الانسجام المتزامن » Synaesthesia التي ورد ذكرها « تكون خاصية رئيسية للرؤية الشعرية كلها ، كذلك للحس الشعري للغة ، وربما كانت ايضا تفسيرا لتجارنا الحسية الخالصة المتطورة ، لانها حالة نفسية وليست تجرية بعينها ، او رابطة واحدة لافكار ».

(Whalley, in Beer (ed.), 1974, p. 14)

واخيرا تقول الاستاذة « ايمت » : « اعتقد ان اساس ميول كولريديج الفلسفي هو كيف يفهم ويفسر القوى الابداعية ، ثم بعد ذلك يحاول ان يرى هذه القوى تطابع او تتحد مع قوى الحياة والنماء في الطبيعة ، واخيرا يرى قوى العقل وقوى الطبيعة متشابهة تماما في اعتمادهما على ارضية روحية » . (Emmet, in Couburn (ed.), 1967, p. 167).

٣ - نموذج تطبيقي لتفسير فكرة « كويلان » :

التفسيرات السابقة لفكرة القصيدة لا تكون ملزمة ، الا اذا وجدت ما يسندها في النص الشعري ، وما يحويه من معان وصور وتعبير بلاغية ، وغيرها من الطرائف والاساليب الفنية ، التي عادة ما يتبعها الشاعر لبيان المعاني وتوصيل الفكرة التي يريدتها للقارئ . ومن اهم الاساليب الشعرية Poetic Techniques التي ينبغي النظر اليها عند دراسة اي قصيدة انجليزية والحكم عليها : الشكل form الصورة الشعرية imagery ، التعبيرات البلاغية (١١) - Fi-gures of speech من استعارة metaphor وتشبيه simile وحناس pun ورمزية symbolism وغيرها ، الموسيقى الشعرية (١٢) Prosody ، الى غير ذلك من الاساليب التي يلجأ اليها الشاعر لمعالجة التفاصيل المختلفة ، التي تشير الى المعنى الاجمالي وفكرة القصيدة . وليس من الضروري ان يستخدم الشاعر كل الاساليب الشعرية في قصيدة واحدة ، ولكنه يتخير ما يراه مناسباً لبيان المعنى الذي يريده . وعند الحكم على قصيدة ما يكون البحث عادة عن مجموعة الاساليب الشعرية التي استخدمها الشاعر ، والى اي حد تناسب المعنى الذي يريده والى اي حد ادت الغرض من استخدامها . ويكون الحكم صادقا اذا ما أبرزت هذه الاساليب ما يعنيه الشاعر ، في صورة منطقية خالية من اللبس والغموض ، هذا بالاضافة الى ما قد يستقيه الدارس او الناقد من معلومات خارج النص الشعري ، مثل فلسفة الشاعر وآرائه في الحياة ، ومناسبة القصيدة ان كانت لها مناسبة تاريخية او اجتماعية او سياسية معينة . ومن الضرورة بمكان ان يحاول الناقد اخضاع هذه المعلومات الى النص الشعري المرادة دراسته ، فان قبلها تكون اداة اضافية للحكم عليه ، وان لم قبلها النص ، تكون بعيدة عن المعنى الذي اراده الشاعر ، فتستبعد وتعتمد الاساليب الشعرية المعروفة . وقد حاولنا في هذا النموذج ان نعطي مثالا على ذلك بتطبيقه على « كويلان » .

(١١) انظر (Leech, 1979, pp. 147-161).

(١٢) انظر المرجع أعلاه ، ص ٨٩ - ١٢٨ (Leech) .

الشكل :

تأخذ القصيدة الانجليزية اشكالا مختلفة من حيث ترتيب ابياتها^(١٣) وتجزئتها ، وعادة ما يكون للشكل قيمته في المعنى الاجمالي للقصيدة ، ولذلك يؤخذ في الاعتبار عند الموازنة بين الفكرة الاساسية التي يريد الشاعر والاسلوب الفني الذي ابتدعه او اختاره لمعالجة هذه الفكرة وتوصيلها للقارئ . وعلى هذا الاساس يكون الشكل واحدا من هذه الطرائف او الاساليب الفنية Artistic Techniques التي تؤكد صنعة الشاعر وبراعته الشعرية .

تنقسم « كويلا خان » من حيث الشكل الى جزئين : الجزء الأول (الأبيات : ١ - ٤٧) ويصف هذا الصقع الخصيب من الأرض ، وفيه النبع والنهر المقدس ، والقبة التي أمر ببنائها كويلاي خان على سيفه ، ثم غير ان الثلوج وبداخلها بحر زاخر ساكن حيث يصب هذا النهر . والجزء الثاني (الأبيات : ٤٨ - ٦٣) ويصف هذه القينة الحبيشة تعزف على قيثارتها لحناً شجياً . والشاعر الذي أخذ بسحر موسيقاها وحلاوة صوته الى درجة من النشوة والانفعال ، جعلت صحبه الذين راعهم حاله هذا يلتفتون حوله في حلقات ثلاث ، ينظرون إليه بإعجاب وانبهار . يقول « هاوس » :

« والعلاقة بين هذين الجزئين ومحاولة الربط بينهما تعطيان هذه القصيدة شخصيتها من حيث اتحاد الفكرة الأساسية والصورة الشعرية ، وعلى الربط بين هذين الجزئين يعتمد التحليل الموضوعي لهذه القصيدة » .
(Jones & Tydeman, 1973, P. 201) .

٢ - الصورة الشعرية :

في الجزء الأول من القصيدة بدأ الشاعر بوصف هذه البقعة الخصيبة من الأرض ، تسورها حيطان وأبراج عالية ، وفي وسطها قبة عظيمة تحيط بها حدائق يانعة ترويضها نيبيرات وغدران . وقد تمت هذه الحدائق وتكاثفت وتطاوت حتى صارت كالجبال في علوها وارتفاعها تحجب الشمس وتأتي من الضياء بما يكفي هذه الجنان ورحباتها الخضراء التي أزهز فيها كثير من شجر البخور الذي فاح عبيره وأريجيه فعبق أرجاء المكان .

وفي جانب آخر من هذه البقعة الخصيبة انحدرت تلة^(١٤) (مهواة) عميقة الى سفح جبل ، كستة الأعشاب وأشجار الأرز حلة من الخضرة الكثيفة . ونبع وافر فياض قد تفجر من هذه المهواة ما زال يدفع الماء دفعا فتتهز الأرض

(١٣) الشكل يختلف من عمل ابي الى آخر ، ومن جنس من أجناس الشعر الى آخر . فالشكل في الملحمة epic فهو في القصيدة الغنائية ode ، فهو في السونية sonnet ، وهكذا . وعند دراسة الشكل في القصيدة يكون التركيز على اجزائها او طريقة تجزئتها وتقسيماتها ابيا ، ومحاولة الربط بين هذه الاجزاء والفكرة ربطا يعتمد على التسلسل المنطقي والتدرج والانسجام كما هو الحال في كثير من « سونيتات » شكسبير ، shakespeare's Sonnets .
(١٤) التلة بكسر اللام وتكون اللام مكان منقطع بين جبلين او مرتفعين ، أو ما ارتفع من مسيل الماء والغلف من الجبال او لقرار الأرض ، وجمعها تلاع ، يقول طرفة بن العبد :

ولست بحلال العلاء هلاله
ولكن مسق يسترد السوم أرفده

اهتزازاً على اثر احتياجه وغليانه ، وتتأثر شظايا الصخور كالسقيط المتهاوي . ومن بين هذه الصخور المتناثرة يقفز النهر المقدس عالياً ليشق مجراه متعرجاً أثناء اختراقه الغابة والوادي في بطن هذه البقعة الخصبة الى أن يصل الى تلك الغيران الثلجية العميقة المتداخلة تحت الأرض ويصب في محيط ساكن هادئ .

أول ما يلاحظ في هذا الجزء من القصيدة الوضوح الشديد ، وتحديد الموضوع منذ البداية ، أي من افتتاحية القصيدة والى نهاية هذا الجزء . فاذا ما وضع القارئ يده على هذا الوصف الدقيق ، ولسه وحس به وتصوره كما تصوره الشاعر ، تمكن من وضع يده على وحدة الموضوع في هذه القصيدة ، ذلك أن هذه الصورة الشعرية الكاملة تجعل من هذا الجزء وحدة شعرية متماسكة ، تدحض أيأ من آراء النقاد التي تعامل هذه القصيدة على أنها « نتاج لحلم » أو « قطعة شعرية » مبتورة . يقول همفري هاوس :

« ان في هذه البقعة الخصبة نظاماً طبيعياً يمكن أن يكون في أي مكان ولذلك تكون خصوبة هذا السهل الذي يرويه هذا النبع الوافر شيئاً منطقياً فلولا هذا النبع الذي لا يفتر ولا ينقطع عطؤه لأصبح أمر الخصوبة هذا مستحيلاً . وتبقى القبة والأسوار التي تحيط بهذه الجنان ، العنصران الوحيدان من صنع الانسان ، ويظل المنطق مقبولاً وقائماً لأن الأباطرة والملوك قد اشتهروا ببناء مثل هذه المعجائب .

(Jones & Tydeman, 1973, p.p. 202 — 203)

وهذه المعاني يمكن أن تستقي من الوصف الدقيق لهذا النبع الوافر وللقبة والنهر .

أ - وصف النبع (الأبيات : ٢٠ - ٢٧) :

في هذه الأبيات شعور وإحساس عميق بقوة هذا النبع الفياض ، المليء بالحياة والطاقة العجيبة ، التي لا تفتر أبداً ، وقد عبر عنها الشاعر باستخدامه الفاظاً وجملاً وشبه جمل : « سقيط يتهاوى rebounding hail ، الصخور الراقصة dancing rocks ، شظايا من صخور huge fragments ، حبات عصافية Chaffy grain ، استخداماً بليغاً أعطى للقصيدة نوعاً آخر من الثقل والتأثير ، وفي نفس الوقت يحافظ على بناء أفكاره وإخراجها منظمة في استمرارية واتصال وترابط . (Jones & Tydeman, 1973, P. 203) .

وقد برزت من وصف النبع صورة شعرية كاملة رائعة مليئة بالحياة لأن النظم قد احتوى على خمسة عناصر هامة

هي :

- ١ - هذا الوصف الجغرافي الدقيق .
- ٢ - نظم الكلمات واستخدام بعض العبارات استخداماً بليغاً .
- ٣ - بناء أفكار الشاعر وإخراجها منظمة في شيء من الاستمرارية والترابط والاتصال .
- ٤ - هذه الحيوية والطاقة المطلوبة للتعبير عن فعل هذا النبع المتفجر وطاقاته العارمة .

٥ - قدرة الشاعر على التحكم في هذه الحيوية ، حيث تمكن من الجمع بين حيوية الصورة الشعرية وحركتها ، والسيطرة عليها عن طريق الموسيقى الشعرية والتأثير الصوتي ، لا سيما النبر والايقاع في هذه الأبيات :

من بين هذه الصخور المايدة
قفز النهر المقدس عالياً
ليجري من الآن وإلى الأبد ..
ولخمسة أميال ينحدر تائهاً
وهو يخترق الغابة والوادي
حتى يصل إلى تلك الغيران
التي لا يبلغ قرارها انسان .

ب - وصف القبة والنهر (الأبيات ٢ - ٦ ، ٢٨ - ٣٦ ، ٤٠ - ٤٧) :

« هذا الوصف الرائع ، وما يحتويه من وضوح واستقامة وتساق ، والطريقة التي عامل بها الشاعر البقعة الخصيبة ، وما فيها من عناصر الطبيعة ، اللذان صاحبها هذا الجزء من القصيدة يؤديان إلى المعنى الرئيسي ووحدة الموضوع فيها . فالقبة ترمز لكمال الابداع الفني عند الانسان ، شاعراً كان أم ملكاً ، والرضا التام الذي يحسه لما حققه من ابداع ، وهي - مستديرة ومريئة وكاملة - بمثابة القلب لهذا الفردوس الذي اجتمعت فيه قدرات الانسان وهبات الطبيعة . وقد ذكرها الشاعر ثلاث مرات في هذا الجزء ، وفي كل مرة يقرنها بكلمة « متعة » pleasure ، كذلك ذكر كلمة نهر ثلاثاً ، وفي كل مرة يقرنها بكلمة « مقدس » sacred ، وهونعت وصفي epithet حافظ عليه الشاعر دون اختلال في النظم ، وأخيراً تلتقي المتعة (القبة) بالقدسية (النهر) » (١٥) .

ويبقى ظل القبة سابحاً
في نقطة وسط الأمواج
حيث يسمع غليان النبع
وأصدااء النهر داخل الغيران
في جرس موسيقي واحد .

والمتعة المقصودة هنا من نوع فريد ، انها قمة الاحساس بالنشوة والسعادة التي يصل اليها الانسان ، عندما يشيد صرحاً رائعاً كهذا الفردوس المصنوع ، مثلها مثل المتعة والنشوة - وهما الشعور بالرضا الذي يحس به المتصوفة عندما يصلون درجة قصوى من كمال التسبيح لله والتفكير في مخلوقاته . واقتران المتعة بالقدسية هنا دليل على هذه النعمة (العبقريه وقوى ابداع الخيال) التي أنعم الله بها على الشاعر والحنان وحبهما بها من دون الناس .

٣ - الربط بين جزئي القصيدة :

« ان وحدة الموضوع في القصيدة كلها تعتمد على هذا الانتقال المنطقي من الجزء الأول الى الجزء الثاني » (١٦) ، وعلى هذا الانتقال وحده ، يعتمد التفسير الرابع لفكرة القصيدة ، فالى أي حد نجح الشاعر في هذا الانتقال ؟ لنا في إيجاد هذه العلاقة بين جزئي القصيدة والربط بينهما مناح تفصلها فيما يلي :

أ - الحركة التصويرية :

ان واحداً من المحاور التي يركز عليها هذا الانتقال المنطقي من الجزء الأول الى الجزء الثاني ، يكمن في الحركة التصويرية التي صاحبت الجزء الثاني من القصيدة . وأول ما تضمنه هذا الجزء وصف القينة الحبشية تعزف على قيثارتها لحناً شجياً :

وقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تنغني عن جبل « أبورا »
فأخذت بجمال شلوها وعلوية لحنها
وامتدب بي لرح ووجد عميق
وعلى أثر حلاوة صوتها وسحر موسيقاها
كدت أن أبقي قبة - مثل تلك -
عنادها الهواء .. وتضيئها الشمس
فوق غيران الثلج .

والشاعر هنا كمن خبا صوته بعد أن ارتحل به عقله في عوالم الخيال ، وراح في نوبة من نوبات « جنون الشعر » Poetic Frenzy ، وهو في حالته هذه مر به طيف لقينة حبشية رائعة الجمال تعزف على قيثارتها وتغني ، لسحره لحنها الجميل وصوتها العذب وبث فيه شيئاً من الحيوية والنشاط اللغني ، وانتعش عقله وتحركت فيه عوالم الخيال حتى بلغ درجة من الابداع الشعري على أثرها كاد أن يبني قبة مثل تلك (التي بناها الخان العظيم) في الخيال (في الهواء) . فكان طيف هذه القينة بمثابة الصخرة التي عادة ما تصيب الشاعر الملهم ، فتعز ثباته وتعيدله الى نفسه مرة أخرى ، وتكون بذلك مصدر الالهام والابداع وسمو الخيال .

والعلاقة بين جزئي القصيدة تتبلور إذا ما توسعنا قليلاً في المقارنة بين النهر وخیال الشاعر في شيء من الرمزية . فالنهر يشق مجراه في بطن هذه البقعة الخصيبة ، يروي جناحها وحدايقها ، ويمجري نشاطاً قوياً حيوياً داخل تلك الغيران

(١٦) هنري ملوس (نفس المرجع ص ٢٠١) .

العميقة حتى يصب في خضم هادئ ساكن ، ولكنه لا يموت ابداً ، لأن الخان العظيم ما زال يسمع هدير الأمواه ينبعث من داخل الغيران . كذلك خيال الشاعر خبا الى حين بارتحاله في واحدة من نوبات جنون الشعر ولكنه لم يته . فالنهر رمز النماء والحياة ، يرتحل داخل الغيران ولا يموت ، وخیال الشاعر ينجو الى حين ، ولكنه يعود ويزدهر مع كل صحوة من هذه الصحوات التي عادة ما تخرج العباقرة والشعراء من ثباتهم وتثبت فيهم الروح . وهذا التفسير يلغي ما ذهب اليه أصحاب التفسير الأول في دعواهم بأفول نجم الشاعر .

ومثل هذه الصحوة التي تتاب الشاعر الملهم بعد ثبات عميق أو ارتحال مؤقت من عالم الحسيات الى عوالم الخيال ، ليست بغريبة على الشعراء الملهمين ، فهذا قيس بن الملوح ، كما صوره شوقي ، يضرب في البوادي والفلوات ، وقد بلغت به لواعج الصبابة والهوى مبلغاً أقرب الى حالات الجنون والخبيل ، ومع ذلك ، وما ان يسمع اسم « ليل » يثوب من خبله ويفيق من جنونه وتدب فيه الحياة ، وكأن الحبيبة مصدر الالهام ، فيقول شعراً جيلاً لا يرد على لسان مجنون أو مجنون :

| | |
|----------------------------------|----------------------------------|
| ليلى ، مناد دعا ليل فخف له | نشوان في جنبات الصدر عرييد |
| ليل ، أنظري البيد هل مادت بأهلها | وهل ترنم في المزمارة داود |
| ليل ، نداء بليل رن في أذني | سحر لعمر له في السمع ترديد |
| ليل تردد في سمعي وفي خلدي | كما تردد في الأيك الأغاريد |
| هل المنادون أهلوها وأخوتها | أم المنادون عشاق معابيد |
| ان يشركوني في ليل فلا رجعت | جبال نجد لهم صوتاً ولا البيد |
| أغير ليل نادوا أم بها هتفوا | فداء ليل الليالي الخرد الغيد |
| اذا سمعت اسم ليل ثبت من خبلي | وثاب ما صرعت مني العناقيد |
| كسا النداء اسمها حسناً وحبيبه | حتى كان اسمها البشري او العيد |
| ليل ، لعلي مجنون - مخيل لي | لا الحبي نادوا على ليل ولا نودوا |

أحمد شوقي - ١٩٨١ ، ص ٣١ - ٣٢ .

وتضمن هذا الجزء من القصيدة أيضاً وصفاً للشاعر الملهم وقد هب من غفوته ، فبدت هيئته بشعر رأسه الواقف في غير انتظام ، وعينيه المتقدتين ، غريبة للناظرين ، فالتف حوله نفر من صحبه في حلقات ثلاث ، ينظرون اليه في تعجب واندهار وحيرة :

احلروا ! ...
عيناه المقتدان
احلروا !
شعره الثائر

التفوا حوله في حلقات ثلاثاً
واغمضوا أعينكم من خشية وخوف
فهو الذي طعم من ندى العسل
وشرب من لبن الفردوس

يقول همفري هاوس في هذا الصدد : « هاتان العبارتان (عيناه المتقدتان وشعره النائر لا تدلان على ملك من ملوك النتر ، إلا إذا كان هناك وصف سابق لهيئة ملوك النتر. ولكن إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها تناقش موضوع الأبداع الشعري ، فإن الشخص المعني هنا يكون الشاعر نفسه أو الشاعر مطلقاً وليس ملكاً من ملوك النتر ، لأن هذا يكون جنون الشعر ، كذلك تكون الأغنية والقينة الحبشية التي تغنيها رمزاً يصور حالة من حالات جنون الشعر » . (In Jones & Tydeman, 1973, P. 201.)

« وما يؤكد هذه العلاقة المنطقية والربط بين جزئي القصيدة أيضاً آتيان الشاعر بكلمة « فردوس » paradise لتكون آخر كلمات القصيدة ، وقد ذكرها كحقيقة ، وليست مجرد أمل بعيد المنال بمعنى نفسه به ، فهو متشرب بروح الجنان (الطبيعة) مترعرع بين حناياها ، وهي مصدر وحيه وإلهامه وأبداعه . كذلك قدم الشاعر الصقع الخصيب كحقيقة دون أن يطلق عليه كلمة « فردوس » . ولكن الصورة الشعرية التي قدمها حملت هذا المعنى » (١٧) . فهذا الصقع الخصيب ، وما فيه من جنان يانعة ونبع وافر فياض ، وانهار تجري فوق وتحت الأرض ، وغيوان الثلوج وغيرها ، يعطي صورة رائعة لفردوس مصنوع . وما يؤكد أيضاً حقيقة هذا الفردوس المصنوع نعت الشاعر له بأنه « معجزة من صنع فريد » : It was a miracle of rare device . هذا الفردوس شيء نادر الوجود ، وفوق تصور وطاقة البشر ، ولكن الخان العظيم والشاعر الملهم حققاه ، الخان بإرادته وسلطاته ، والشاعر بهذه الدرجة الرفيعة من سمو الخيال وكماله التي تجعله دائم الأبداع والتصور لمثل هذا الفردوس الفريد ، ثم يترجم هذا التصور شعراً يبهر السامعين .

٤ - الموسيقى الشعرية :

إن الموسيقى الشعرية التي صاحبت معظم أبيات القصيدة تبرز الصورة الشعرية كاملة متماسكة ، مما يؤكد وحدة الموضوع وفكرة القصيدة كما عرضها أصحاب التفسير الرابع . فالموسيقى الشعرية التي صاحبت الأبيات التي تصف الحلم وطيف القينة الحبشية ، تشكل محاور ارتكاز آخر لهذا الانتقال المنطقي بين جزئي القصيدة ، لأنها تسلط الضوء على وحدة القصيدة ، وأنها عن الأبداع الشعري وليست عن اضمحلال الشاعرية :

وقد حلمت مرة بفينة حبشية
عزلت على قيثارتها تنغني عن جبل « أبورا »

(١٧) « هاوس » (نفس المرجع ، ص ٢٠) .

ونعتمد هنا على عنصرين هامين من عناصر موسيقى الشعر هما النبر stress والإيقاع rhythm^(١٨). فاذا كان النبر ثقيلاً أخذ بالتفسير الأول كما قلّمناه ، ولكن الرجوع أن النبر خفيف على كلمة « مرة » ، ويكون المعنى : وفي مرة من المرات العديدة التي احلم فيها أو التي يأتي فيها مثل هذا الإلهام حلمت بقينة حبشية . . . الخ ، وليست هذه المرة الوحيدة أو الأولى والأخيرة التي يأتي فيها مثل هذا الطيف والإلهام ، فأنا شاعر ملهم دائم الإلهام ، وما هذه الا واحدة من وحي الهامي .

وأبيات أخريات تعتبر أساسية للتفسير الرابع وتعبّر أيضاً عن هذا الانتقال .

Could I revive within me
Her Symphony and song,
To such a deep delight't would win me,
That with music loud and long,
I wold build that dome in air
That sunny dome ! those caves of ice !

وفي ترجمة هذا النص لنا مشريان تبعاً للتفسير الذي نريده ، فاذا أخذنا بالتفسير الأول تكون الترجمة على هذا النحو :

إذا ما أخذت بجمال صوتها وعلوية لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق
سوف أبني قبة مثل تلك الخ

وبناء على هذه الترجمة يكون النبر ثقيلاً على كلمة could ويكون المعنى : « ان كنت حقاً استطيع أو أن يمكنني حقاً أن اسحر بهذا الصوت الجميل وأتأثر به الخ ، ولكن وحسرتاه فأنا لا أقدر ، أو واحسرتاه فانه ليس لي امكاني أن أتأثر بهذا اللحن الجميل » . وبالتالي يتغير المعنى الاجمالي للقصيدة وتكون فكرتها الأساسية كما رآها أصحاب التفسير الأول والثاني عن مسخط وحق الشاعر وفشل شاعريته وقوى الابداع الفني فيه .

أما اذا ما نُبرت كلمة could نبراً خفيفاً يكون المعنى : « أنا استطيع فعلاً أن أردت » ، وتكون الترجمة كما جاء في النص المترجم :

لقد حلمت مرة بقينة حبشية
عزفت على قيثارتها تنغني عن جبل « أبورا »
فأخذت بجمال غناها وعلوية لحنها
واستبد بي فرح ووجد عميق الخ

(١٨) احملنا على « هانس » في موضوع النبر والإيقاع (نفس المرجع ص ٢٠١) .

وبناء على هذه الترجمة تكون الفكرة الأساسية للقصيد (الابداع الشعري) وما صاحبها من شرح للتفسير الرابع، ولهذا اتجهنا الى الترجمة على النحو المذكور في النص المترجم.

هذا وتوحي الموسيقى أيضاً بفكرة الانتصار لحقيقة هذه الطاقات والقوى الابداعية، وما تحتويه من دفقة شعورية وصحوة شاعرية، ومدى عظمة هذه الدفقة والصحة، وما توحيان به يكشف عنها وصف اثرها على الشاعر:

وعلى اثر حلاوة صوتها وعلوية لحنها
كدت أن أبني قبة - مثل تلك -
عمادها الهواء وتضيئها الشمس
فوق غيران الثلج .

وتنبر كلمة «كدت» would نبراً ثقيلاً في البيت :

«كدت أن أبني قبة مثل تلك I would build that dome» لتؤكد أن الشاعر قد أخذ فعلاً بهذا اللحن الجميل، إلى درجة من النشوة والانشراح ونشاط القريحة، حتى كاد أن يبني قبة - مثل تلك التي بناها الحان العظيم - في الخيال. «وهنا يرجع كولريدج» الى القبة العظيمة التي وصفها في الجزء الأول كما بناها «كوبلان» خان، فلم يستطع تخيلها أصلاً، لما وصفها في الجزء الأول من القصيدة، ولما كان لسحر الغناء واللحن الذي تعزفه هذه القبة الحبشية أي أثر جوهري محسوس، وكذلك الأثر الذي حمل الشاعر لأن يأتي بمثل ما أتى به من ابداع. ولأن الجزء الأول يقدم القبة والنهر وموقعها، في صورة رائعة كاملة، قبلنا حقيقة هذه الدفقة الشعورية والصحة الشاعرية والانبعث من جديد الى عوالم الخيال والابداع الشعري في الجزء الثاني. (Jones & Tydeman, 1973, P. 201).

ونبر ثقیل آخر على كلمة سوف should يؤكد أن الشاعر يمكن أن يتصور مثل هذا الفردوس في الخيال ثم يترجمه شعراً فليبرز هذا التصور لأصحابه وأصدقائه، في صورة حية بدعية، فيحتارون في أمر هذا الشاعر الملهم. كذلك يؤكد هذا النبر الثقيل أن في مقدور الشاعر أن يفعل هذا تحت تأثير هذه الدفقة الشعورية والصحة الشاعرية، التي يأتي بها مثل هذا الطيف العابر:

And all who heard should see them there.
And all should cry, Beware ! Beware !

ولو قد فعلت وهلم الناس بها
لجاؤا جميعاً وصاحوا في حمرة :
احذروه ! احذروه !

وأخيراً ، اذا كانت هذه القصيدة عن موضوع انحطاط الخيال الشعري والشاعرية كما ادعى أصحاب التفسيرين الاول والثاني ، لجاء النبر ثقيلًا في معظمه ، وكان الايقاع بطيئاً ، تمشياً مع نفسية الشاعر اليائسة ، وقد رأينا كثيراً من شعراء الانجليزية المبدعين يلجأون لاستعمال الوزن البطيء والأصوات المتحركة الطويلة ، تعبيراً عن حالة الكآبة أو اليأس أو الحزن العميق . ولكن الايقاع الذي صاحب أبيات هذه القصيدة بشكل غام ، يوحي بمعنى التفسير الرابع ويؤكد أن خيال الشاعر ما زال خصباً ، وأن شاعريته ما زالت حية نشطة معطاءة ، على عكس ما ادعى أصحاب التفسيرين المذكورين ، ذلك « لأن الوزن في الأبيات جاء خفيفاً وسريعاً تمشياً مع الحالة النفسية للشاعر ، التي تنقلت تنقلًا سريعاً من البهجة والاعتباط والفرح العظيم ، الى التأثر والصحوة الشاعرية ، الى النشوة التي يلقاها الشاعر عندما يصل درجة قصوى من الابداع الشعري . ونظم الأبيات يؤكد هذه النشوة ولا يوحي بغيرها ، وما من قارئ مرهف الاحساس ليقرأها على نحو غير هذا » (Jones & Tydeman, 1973, 201).

كوبلاخان

(١)

- ١ - ولي د زالتو، لمر «كوبلاخان» .
- ٢ - إن تعلم قبة عظيمة للمنع والذلات .
- ٣ - حل شاطئ «د الكف» للقدس ..
- ٤ - ذلك النهر الذي يجري .
- ٥ - فاعل حيوان لا يبلغ الغوارها انسان .
- ٦ - ويصب في بحر لا تصل اليه الشمس .

- ٧ - وخسة أميال من أرض خصبة
- ٨ - يحيطها سوزان ، من أبراج وحيطان
- ٩ - فيها جنان باتمة ، وفلوان جارية .
- ١٠ - وكم من شجر البخور فيها قد ازهر ..
- ١١ - وهنا رحلت من حضرة تضيئها الشمس .
- ١٢ - وتكثفها هبات قدمة كالجبال .

- ١٣ - ما أجملها من مهواة صبيحة رائحة ،
- ١٤ - تنحدر إلى سفح الجبل الأخضر .
- ١٥ - تحرق هذا الغطاء الأرضي .
- ١٦ - ولي قاعها شبح لقرن شاحب .
- ١٧ - سكنته جنية تبكي حبيبها .
- ١٨ - الله مكان موطنه !
- ١٩ - كدهله أبداً مهيب سحر .

- ٢٠ - ونعم زاجر قد تضيء من حله المهيبة .
- ٢١ - ما زال يطلع في احتياج واضطراب زهلان .
- ٢٢ - وكان الأرض من تحت .
- ٢٣ - تلوث بأفلس سريرة قليلة .
- ٢٤ - ولي وسط هذا الضجر والذلان .
- ٢٥ - تتأثرت طفلها من صخور .
- ٢٦ - كأنها سقيط يتهاوى .
- ٢٧ - أو حبات صمغية يستغنيها حاصد مضرايه .
- ٢٨ - ومن بين حلي الصيغور للابنة .
- ٢٩ - قفز النهر للقدس عالياً .
- ٣٠ - ليجري من الآن وإلى الأبد ..
- ٣١ - وخمسة أميال يحدو ثقلها .

- ٣٢ - وهز ينفق الغابة والواهي .
- ٣٣ - حتى يصار إلى تلك الغيران .
- ٣٤ - التي لا يبلغ قرارها انسان .
- ٣٥ - ويصب في حيط ساج .
- ٣٦ - فيهمد ميجاله .. ويحمد خليله .
- ٣٧ - ولي وسط هذا الهيجان ..
- ٣٨ - سمع أصوات الموق «كوبلان خان»
- ٣٩ - كترام من عهد .. منممة بحرب .

- ٤٠ - ويكس ظل القبة ساجها .
- ٤١ - لي نقطة وسط الأمواج
- ٤٢ - حيث يسمع غيلان النبع ،
- ٤٣ - وأصداء النهر داخل الغيران
- ٤٤ - في جرس موسيقي واحد .
- ٤٥ - انها معجزة من صنع فريد .
- ٤٦ - قبة تضيئها الشمس .
- ٤٧ - فوق حيوان من تلوج !

(٢)

- ٤٨ - وقد حلمت مرة ببيتة حبيبة .
- ٤٩ - هزئت حل قيطرنا كتنفى من جبل «أبيد»
- ٥٠ - فاعلمت بجمال شدوها وعلوية لحبا .
- ٥١ - واستبدني فرح ووجد صديق .
- ٥٢ - وعلى أكر حلوة صوبها وسحر موسيقاها .
- ٥٣ - كدنت أن أبني قبة - مثل تلك -
- ٥٤ - صامداها الهواء .. وتضيئها الشمس
- ٥٥ - فوق حيوان التلوج .
- ٥٦ - ولو قد لمعت وعلم الناس بها .
- ٥٧ - لجلوا جيهاً وصلحوا في حرة وعرف :
- ٥٨ - احلروا احلروا
- ٥٩ - حينه المظلمتان ... شعرة القفر .
- ٦٠ - انظروا حوله في حلقات ثلاثاً .
- ٦١ - واحتمسوا أميتكم من عطية وعرف .
- ٦٢ - فهو الذي علم من تدو الصل
- وشرب من لبن الفردوس .

KUBLA KHAN *

(1)

In Xanadu did KUBLA KHAN
 A stately pleasure-dome decree :
 Where ALPH, the sacred river, ran
 Through caverns measureless to man
 Down to a sunless sea

So twice five miles of fertile ground
 With walls and towers were girdled round :
 And there were gardens bright with sinuous rills,
 Where blossomed many an incense-bearing tree;
 And here were forests ancient as the hills,
 Enfolding sunny spots of greenery.

But oh! that deep romantic chasm which stretched
 Down the green hill athwart a cedarn cover!
 A savage place! as holy and enchanted
 As e'er beneath a waning moon was haunted
 By woman wallowing for her demon-lover!
 And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
 As if this earth in fast thick pants were breathing,
 A mighty fountain momently was forced :
 Amid whose swift half-intermitted burst
 Huge fragments vaulted like rebounding hail,
 Or chaffy grain beneath the thresher's flail :
 And 'mid these dancing rocks at once and ever
 It flung up momently the sacred river.

(2)

Five miles meandering with a mazy motion
 Through wood and dale the sacred river ran,
 Then reached the caverns measureless to man,
 And sank in tumult to a lifeless ocean :

* "Kubla Khan", written by Samuel Taylor Coleridge, in Hayward, John (ed.), The Penguin Book of English Verse, Penguin Books, Middlesex, 1970, PP. 255-257.

تفسير الفكرة في « كويلاخان »

And 'mid this tumult Kubla heard from far
 Ancestral voices prophesying war!
 The shadow of the dome of pleasure
 Floated midway on the waves,
 Where was heard the mingled measure
 From the fountain and the caves,
 It was a miracle of rare device,
 A sunny pleasure-dome with caves of ice!

(2)

A damsel with a dulcimer
 In a vision once I saw :
 It was an Abyssinian maid,
 And on her dulcimer she play'd
 Singing of Mount Abora.
 Could I revive within me
 Her symphony and song,
 To such a deep delight 'twould win me,
 That with music loud and long,
 I would build that dome in air
 That sunny dome! those caves of ice!
 And all who heard should see them there,
 And all should cry, Beware! Beware!
 His flashing eyes, his floating hair!
 Weave a circle round him thrice,
 And close your eyes with holy dread :
 For he on honey-dew hath fed,
 And drunk the milk of Paradise.

المصادر والمراجع :

المراجع العربية :

- احمد شوقي : مسرحية مجنون ليل ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١ .
 د . احمد الطيب : اصوات وحناجر ومقالات اخرى ، دار التاليف والترجمة والنشر ، جامعة الخرطوم ، الخرطوم ، ١٩٧٥ .
 ديوان طرفة بن العبد ، المؤسسة العربية للطباعة والنشر ، بيروت (بدون تاريخ) .
 د . شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، الطبعة الثانية ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٦ .
 د . محمد فتحي هلال : الأدب القلبي ، الطبعة الثالثة ، مطبعة النهضة بمصر ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .

المراجع الأجنبية :

- Bodkin, M., *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1935.
 Beer, J. B. (ed.), *Coleridge Variety*, the Macmillan Press, London, 1974.
 Coleridge the Visionary, Greenwood Press, Inc., Westport, Connecticut, 1978.
 Coleridge, S.T., (Shawcross, ed.), *Biographia Literaria* vol. I & II, Oxford University Press, Oxford, 1965.
 Colmer, J. (ed.), *Coleridge Selected Poems*, Oxford University Press, London, 1966.
 Coburn, Kathleen, *Coleridge: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1967.
 Cornwell, J., *Coleridge: Poet & Revolutionary 1772-1804 A Critical Biography*, Allen Lane, Penguin Books Ltd., London 1973.
 House, H., *Coleridge: The Clarke Lectures, 1951-2*, Oxford University Press, London, 1973.
 Hayward, J. (ed.), *The Clarke Lectures, 1951-2*, Oxford University Press, London, 1973.
 Hayward, J. (ed.), *The Penguin- Book of English Verse*, Penguin Books, Middlesex, England, 1970.
 Hill, J. Spencer (ed.), *Imagination in Coleridge*, the Macmillan Press, Ltd., London, 1978.
 Jones, Alun R. & Tydeman, William (eds.), *Coleridge The Ancient Mariner & Other Poems*, Macmillan, London, 1973.
 Lowes, J.L., *The Road to Xanadu*, Vintage Paperback, New York, 1959.
 Lockridge, Laurence S., *Coleridge The Moralist*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1977.
 Leech, G.W., *Allegorical Guide to English Poetry*, Longman, London, 1979.
 Milford, H.S. (ed.), *The Oxford Book of English Verse the Romantic Period (1798-1837)*, Oxford University Press, Oxford, 1963.
 McFarland, *Coleridge and The Pastoral Tradition*, Oxford, University Press, Oxford, 1969.
 Reeves, J., *Select Poems of Samuel Taylor Coleridge*, Heineman, London, 1976.
 Schneider, E., *Opium and Kubla Khan*, Chicago, 1933.

مدخل

إذا انطلقنا من الحقيقة التي تثبت حداثة المجتمع العربي في الممارسة المسرحية ، بمستوياتها المتعلقة بكتابة النص الأدبي وقراءته الركحية وعرضه أمام الجمهور ، فإن عمر المسرح العربي - وهو يجرب مجموعة من الأدوات التي يريد بها أن يؤسس نظريته المسرحية - يضعنا أمام بعض التراكمات الإبداعية والتأججات التي يمكن أن نطرح حول هويتها مجموعة من الأسئلة حول طبيعة تكوينها وبنيتها وخصائصها كجنس أدبي له مقوماته التي ينهض عليها وبالاخصصوص المسرح الشعري ، الذي ينهض على لغة تختلف في مواصفاتها وميكانيزماتها عن اللغة الشعرية العادية ، ويكون خطابه بمادة لغوية تنتمي الى حقل آخر من حقول الإبداع وهو الشعر .

لهذا فإن اشكالية نص « المسرحية الشعرية » بالمغرب يضعنا أمام المعادلة التالية :

- ١ - مدى سلامة بناء النص « المسرحي » وأساسه الدرامية .
- ٢ - تاريخ هذه التجربة - شكلا ومضمونا - بالشرق والمغرب .
- ٣ - علاقة النص بالتاريخ بهدف توليد رؤية الكاتب للعالم .
- ٤ - مدى نجاح أو فشل هذا في ارساء قواعده التي تجعل منه نصاً أدبياً .

من هنا كان نص أبي بكر اللمتوني « بقيت وحدي » مجالا لهذا البحث ونموذجا حيا للإبداع المغربي في بداية تأسيس خطابه الدرامي الذي انخرط في الواقع المعيش ، بوعي تاريخي لينقله بأدواته الفنية لداخل النص ، هذا الواقع الذي يصير كومة من العلاقات له وجوده المادي الذي يكسر انعكاس حقيقة الواقع لأنه

بداية المسرح الشعري بالمغرب بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة

عبدالرحمن بن زيدان

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله - فاس - المغرب

يحرفها بطريقته لتصبح دلالات ناهضة في قضاء النص برؤية جديدة تؤسس بعدها المعرفي على المعطيات التاريخية الحقيقية والمتخيلة .

لقد انطلقت الكتابة المسرحية بالمغرب من فراغ ، من غياب تراكمات معرفية في هذا المجال ، لهذا كان طموحا كبيرا يتوخى انتاج معرفته بالتجربة - فقط - دون الارتكاز على نظرية مسرحية مورثة ، أو مفاهيم تناقلتها الأجيال في مجال المسرح .

لهذا سأجعل من نموذج اللمتوني - كذات مبدعة - والنص المسرحي كنتاج يؤرخ للبدايات - بعد الاستقلال عام ١٩٥٦ - مادة المعاينة والتحليل حيث سأركز على مضمون النص ، وعلاقته الجدلية بالشكل ، لأن المعطيات المادية التي كان يحتاج منها اللمتوني ، قد تمت صياغتها من خلال قناعات الكاتب الوطنية ، والتي أراد أن يؤرخ من خلالها لفترة حاسمة ومهمة من تاريخ الحركة الوطنية بالمغرب (١٩٥٣ - ١٩٥٦) والتي حددت قضاء النص المسرحي والصراع داخله ، والتناقض بين شخوصه ، في محطات تاريخية مهمة - (٥٣ - ٥٤ - ٥٥ - ٥٦) كانت تمثل نقاط تحول مسار الحركة الوطنية والمقاومة المغربية ، وهي تناضل من أجل تثبيت نوعية الحكم في المغرب ، ومحاربة التسلط الغربي المتمثل في فرنسا وأسبانيا ، وفي أدوات الاستعمار وبيادقه الذين يعتبرون لوالب في آلة كبيرة تسخر للنهب ، وضرب الفكر العربي ، والمقومات الاسلامية ليحل محلها النمط الغربي وما يحمله من شوفينية وخلفيات أيديولوجية يحقر بها البلد المستعمر ويفرغه من محتواه الوطني القومي .

ان هذا النوع من المسرح يعتبر امتدادا للشعر الوطني في فترة ما بعد الاستقلال على اعتبار أن واقعية النص تأتي من التقائه بالمرجع / الواقع / التاريخ . وتمثل هذه المسرحية نموذجا للقاء الداخل المضمون بالخارج الواقع . وهذا ما يتطلب وقفة تمحيص وتحليل لهذا النموذج انطلاقا من القراءة التي تركز على الأساس المادي وتاريخية الأحداث وموقف المبدع من هذه المعطيات الى طريقة تشكيل النص ، وما يحمله هذا التشكيل من دلالات ورموز .



هدف الشعر : من التاريخي الى الوطني :

تنفرد الدرامات بين الأنواع الأدبية بارتباطها الوثيق - جدا - بالأشكال الأخرى للفن ، والدراما من حيث جوهرها ليست مجرد واحد من الأنواع الأدبية بل تمثل - فضلا عن ذلك - شيئا ما يتحدى حدود الأدب ، وأن تحليلها يمكن أن يتحقق بالاستثناء - ليس فقط الى نظرية الأدب - بل الى نظرية المسرح أيضا .

لهذا - وعلى ضوء هذا التعريف ، يمكن أن نبحث في المسرح العربي :

١ - هل هو أصيل أم دخيل ؟

٢ - هل له جذوره التاريخية على مستوى الممارسة والتنظير ، أم أنه مستورد ودخيل على التربية العربية ؟

لقد أكد جل الباحثين - غياب المسرح بمفهومه الغربي - عن الحقل الثقافي العربي ، كنص أدبي ، كبنية ، كإخراج وتمثيل ، لأن ظروفًا دينية واجتماعية لم تجعل التربية العربية - في القديم - مهية لتقبل هذا الشكل الفني ، لأن العرب

كانوا يشعرون بتفوقهم في الشعر - الذي هو ديوانهم - فلماذا اللجوء الى هذا المستورد . سيما وأن تركيبه - أي المسرح - متداخل ومتشابك في تكوينه اللغوي والجمالي ، والرقص والغناء والحركة والاضاءة والالقاء .

لهذا ومع مارون النقاش (سنة ١٨٤٨) ، ونتيجة التفاعل مع الحضارة الغربية ، والتصادم معها ، أعلن من ميلاد الملامح الأولى للمسرح العربي ، حاول بها الرواد تجريب هذا الشكل التعبيري وتجليه في التربية العربية و ربطه ببعض الظواهر المسرحية - أو الأشكال ما قبل مسرحية - كما يسميها بعض النقاد - كالحكواتي - السامر ، الديوان - خيال الظل - القرة قوز ، الحلقة البساط ، سيد الكتيبي والمقلداتي ، لجعل الفرجة تتخذ شكلها العربي ، ولتخاطب الحس والدوق العربي الذي له خصوصياته البيئية والثقافية داخل التاريخ العربي .

لهذا كان الرواد - من مارون النقاش الى يعقوب صنوع وجورج أبيض وأبي خليل القباني الى أحمد شوقي وعلي أحمد باكثير وعزيز أباظة - مسكونين بها جس تحديد هوية قومية للمسرح العربي ، في بناء جسد النص بمادة لغوية عربية تنسبت بالتراث انطلاقا من المفهوم القومي للغة والدين والتاريخ والتراث العربي .

الا ان النصوص المعبرة عن البدايات والامتداد تحمل اشكالياتها معها سواء كتبت نثرا أو شعرا ، لأن غياب تمثل حقيقي للمفهوم الدرامي لخلق اللغة الدرامية - غالبا ما كان يكشف عن غياب خلفية ثقافية لمعنى الدراما - عند الرواد - ويظهر هذا - أكثر - في محاولة ربط الشعر بالدراما ، أي تكييف القول الشعري - كوعي ذاتي بالدراما كتعبير موضوعي قائم على نظرية الأدب عامة ونظرية المسرح خاصة .

ويديهي - هنا « أن تأخذ الدراما الشعرية ، مكانها في الأدب العربي بتقليد ما عرفه شوقي من الدراما الشعرية العالمية ، ومن الطبيعي أيضا أن تكون أعمال « كورني » و « راسين » و « شكسبير » هي الاعلام التي أثرت فيه ووجهته الى طريق الدراما الشعرية . ولعل أهم عنصر تأثر به هؤلاء - تراجيديا - هي تحطيم الفرد النبيل الذي يخسر في صراعه مواصفات اجتماعية وأخلاقية ، تسحق ميوله الفردية وعواطفه الخاصة وطموحه الى التحرر أو الحب أو المعرفة أو السلطان .^(١)

وهذا يعني أن أهم المؤثرات الفنية على المسرح الشعري عند أحمد شوقي - خاصة - والرواد - عامة كان مستمدا من :

- ١ - تراجيديا تحطيم الفرد النبيل .
 - ٢ - الرجوع الى التراث والماضي العربي لتوكيد الذات .
- وعندما نرجع الى النص المسرحي الشعري بالمغرب نجد أن بدايته كانت بتقليد ما عرفه أحمد شوقي من صور الدراما الشعرية الفرنسية والانجليزية . وهذا التقليد والتأثر بالشرق العربي له مبرراته الثقافية والحضارية ، لأن الصلة بين المغرب والشرق لم تنقطع رغم وقوع العالم العربي تحت السيطرة الغربية - أما حماية أو انتدابا أو استعمارا مباشرا . وهذه

(١) سلمي عشبة : قلبا معاصرة في المسرح ص : ٢٤٠

الصلة وهذا التفاعل و « ان ظل واضحا على مر العصور ، فان المغرب كان متخلفا عن النهضة الشرقية^(٢) مما أعطى للمشرق العربي قصب السبق في النهوض الثقافي والبعث الفكري ، والاصلاح الديني ، حتى أن كل الخطوات التي كان يحققها في مختلف المجالات المعرفية والسياسية أصبحت نبراسا للمغاربة ينجسبون به حركتهم الناهضة وطموحهم الى الاستقلال .

ويعتبر المسرح الشعري من الشكل التعبيري الذي اطلع عليه المغاربة وتأثروا به ، وفي هذا الصدد يقول محمد الصادق عفيفي : حينما اطلع الشعراء المغاربة على مسرحيات شوقي وعزيز أباظة تأثروا بها - ورغبوا في ولوج هذا الباب فطرقوه غير هيايين ، وتقدموا يجربون مواهبهم وحظوظهم قبل أن تتوفر لأكثرهم الثقافة المسرحية والخبرة الفنية ، والظروف المشجعة التي تهيأت لشوقي وعزيز أباظة وغيرهما .^(٣)

وهكذا ظهرت مجموعة من الأسماء التي اقتحمت الميدان بوعي وطني أولا ، وحماس أدبي ثانيا من أجل التعبير عن قضايا العصر والأمة . نذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر ، علال الماشمي الفيلالي « الخياري » عبدالكبير ، العلمي حسن الطريق ، محمد الطنجاوي ، أحمد عبد السلام البقالي ، المهدي زريوح ، وأبو بكر الممتوني في مسرحيته « بقيت وحدي » .

وعندما نقول بأن هؤلاء وغيرهم كانوا ينطلقون من قناعاتهم الوطنية للتعبير عن آمال الشعب المغربي في فترة الاستعمار - فإن النموذج الذي يدخل في هذا الاطار هو مسرحية الممتوني الشعرية التي ترصد لنا مرحلة النضال المغربي بوعي شعري متقدم . فقد كان نفي السلطات الفرنسية لمحمد الخامس عام ١٩٥٣ ، واحلال محمد بن عرفة مكانه سلطانا على المغرب ، حدثا من أهم أحداث التاريخ المغربي ، تناولته الاقلام من مختلف جوانبه ، فهو أنفة وعزة من جانب الملك ، حيث رفض الخنوع لفرنسا ، وأبي أن يوقع وثيقة الذل والمهانة التي سبق أن وقعها عمه السلطان عبد الحفيظ عام ١٩١٢ ، وهو ثورة من جانب الشعب المغربي بذل فيها الدماء رخيصة في سبيل التحرر والاستقلال ، وهي فرصة مواتية لأبن عرفة الذي اتخذ منه الاستعمار مخلب الفط لتحيق مؤامراته .^(٤)

لهذا فان قراءة نص الممتوني ومعاينته وتحليله لاتتأق الا ضمن اشكالية النص أولا ، والاطار المعرفي الذي حاول فيه الشاعر أن يزاوج ما بين الشعريين المسرح ثانيا ، لأن الشعر يمارس تأثيره على المتلقين ، ويجعلهم يندمجون في التجربة الشعرية والانفعالية والروحية لاتخاذ موقف من الحياة والقضايا المعروضة فيها .

« فمن المعروف أن الشعر يوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طابع النثر كثيرا . ولما كان الشعر وسيلة بارعة جدا من وسائل التعبير واصبح بإمكانه أن يكشف الكثير عن الشخص وعن دوافعهم وأفكارهم ومواقفهم مما لاتنهض به أدوات فنية أخرى ، ولكن يجب أن نضع في حسابنا أن كل شيء في الفن انما هو تمثيل أو استيعاب متبادل ، فحين نجد الشعر

(٢) : ابراهيم السولامي : الشعر الوطني لي عهد الحماية ص : ٤١

(٣) : محمد الصادق عفيفي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٢١

(٤) : نفسه : ص : ٢٣١

يجعل الادب المسرحي أكثر تكاملا وثراء ، فأننا كذلك نلاحظ أن المسرحية التي أغناها الشعر ، قد جعلت منه هو الآخر أكثر درامية ولذلك يمكن القول بأن التأثير هنا إنما هو تأثير متبادل وليس ثمة طرفا معلقا ، وآخر صانع للفعل . (٥)

لكن الى أي حد يمكن أن تستشف من هذه المسرحية ما هو درامي ، وأن نخلص الى النتيجة التي نقوم بها هذا العمل تقريبا موضوعيا يضعه في الموقع الذي تمثل منه المسرح ووظيفة الشعر في البناء الكلي للنص ؟

الملاحظة الأساسية التي يمكن رصدتها في « بقيت وحدي » هو أن النص ما هو الا استمرار للشعر الوطني المغربي في نتاجات ما بعد الاستقلال أوجد له أبو بكر اللمتوني مبررا لوجوده في الشكل المسرحي ، لأن القصيدة الشعرية - المطولة والمونولوج بنيات ظلت متحركة في بنية النص وتحديد دلالاته وخلقياته الأيديولوجية كدعوة الى تحرير المغرب من الاستعمار عن طريق :

١ - الاصلاح الداخلي .

٢ - المقاومة المسلحة .

وهماوظيفتان اللتان تحدث عنها الدكتور ابراهيم السولامي قائلا : « قد أبانت الأشعار الوطنية المغربية التي نظمت في عصر الحماية المغربية التي نظمت في عصر الحماية الأوربية ، أن الشعراء الوطنيين رأوا أن التخلص من الغزو الأجنبي لن يكون الا بأحد طريقين : طريق الاصلاح الداخلي ، أو طريق المقاومة المسلحة .

لكن شعر الدعوة الاصلاحية ، وشعر الدعوة للمقاومة اتسما بسمتين مشتركتين : أولاها أنها كانتا دعوتين متعايشتين - فبينما كانت المقاومة المسلحة تشتعل في مناطق الأطلس أو الجنوب أو في جبال الريف ، كانت الدعوة لفتح المدارس والتمسك بالدين الصحيح والوحدة الوطنية مستمرة في المناطق المغربية الأخرى . وثانيها أن الروح الاسلامية هيمنت على الشعراء الوطنيين المغاربة سواء أكانوا من دعاة الاصلاح أو من دعاة الجهاد (٦)

وهي نفس القضايا التي تطرق اليها اللمتوني ، فوجدناها واضحة جلية في شخوص المسرحية الذين نقلوا لنا صورا من تاريخ المغرب - في هذه الفترة - نقلا يعكس تردّي الأوضاع الأمنية والاجتماعية والسياسية للمغرب ويكشف عن النار المتأججة في النفوس توجا الى الحرية والاستقلال ، كما جاء على لسان : « كنزة - ابراهيم - الحلاق - المطربون - رئيس الجوق الموسيقي - المغني أحمد - المطرب ادريس . . . »

يقول رئيس الجوق .

رئيس الجوق : (منفعلا وهو يدفع دفعا ويلوح بيده محتجا) .

أقسرا

الجندي : دونك المعزفا ولا رأيا ولا قولا

(٥) عبد الستار جواد : في المسرح الشعري ، الموسومة الصغيرة ص : ١٤

(٦) د : ابراهيم السولامي : الشعر الوطني في عهد الحماية ص : ٦٧

| | | |
|--|----------------------------------|--------------------------|
| الرئيس : | أما في هذه الدنيا | خفير يملك العقلا |
| أغنى قبلنا شخص | يعاني المهمل والويل | ؟ |
| الجندي : | سلوا من يملك الأمرا | ويضفي العقد ويحلا |
| « ينسحب الجندي تاركا أفراد الجوق وحدهم » | | |
| الرئيس : | اذن غنوا ، اذن غنوا | غناء السواله الشكل |
| مطرب : | كثير هو الهم يا أخوتي | فماذا نغني ؟ وماذا ندع ؟ |
| كأن فؤادي في مقلب | من النار ليس له متزع | تحرق أيسره والتزع |
| الرئيس : | يارفاقي قد أتينا مصفدين | كيف بالله نغني مكرهين ؟ |
| أسفه الناس وأقسى العالمين | طالب الفرحة من قلب حزين | مانغني ؟ |
| مطرب : | « هل درى ظبي الحمى ؟ » | |
| الرئيس : | لاأرى ظبيا ولكن كلمنا | |
| سرت أبصرت غرابا أسجما | بالغ الشؤم يروع الناظرين | |
| مطرب : | غن .. ليل الصب | |
| الرئيس : | أسفيه بالفناء | ان ليل الصب موصول الرجاء |
| وليالينا رصاص ودعاء | وسجون وسجون ومنون ^(٧) | |

ان هذه اللوحة - وباقي فصول المسرحية ؛ ليست داخلا معزولا عن خارج هو مرجعها . . الخارج « هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا ليجعل الكتابة تمارس سلطتها داخل النص ، وتحرص على الجأص حركة شخص المسرحية ، مطعمة اياه بوحدات حكائية لتوسيع فضاء النص الكتابي من جهة وتعطيل عناية الحدث من جهة أخرى . هذه الوحدات التي تبلورت في :

- ١ - قصة غرامية بين الخادمين كنزة وابراهيم ومناصفة الخلاق له ١٢ صفحة
- ٢ - قصة محاولة قتل ابن عرفة (ص ٤٣ - ٤٤ - ٤٥ - ٤٦ - ٤٧)
- ٣ - قصة داخل قصة . هناك قصة الجوق ثم داخلها يصبح المطرب ادريس راويا لمجموعة من الأحداث . (من ٣٩ - الى ٥٣) .
- ٤ - قصة غرامية بين الخادمين الفرنسيين مكانها وزارة الخارجية الفرنسية بباريس (من ١٠٧ الى ١١٤) .

وتكاد المسرحية تنهي على قصص - درامية ، لكنها لامت الى المسرحية الشعرية لامن قريب ولا من بعيد بصلة ، ذلك

(٧) أبو بكر اللعوني : بيت وحدي من ٣٩ - ٤٠

أن السمة الدرامية في القصيدة لا مخلق منها مسرحية . وهذا ما أعطى الأفعال المشهدية - لعناصر السرد - طابعا تقريريا يطابق دلالاته الواقعية وذلك ظاهر في التطابق بين زمن الكتابة وزمن الواقع . وفي الشخصيات التي تتحول الى ناقله أخبار أوحاكية تعتمد على الذاكرة التي اختزنت القول والمحكي ، وانصبت الى تفاصيله لتثقله بعد ذلك . فلقد تكرر القول في النص أكثر من أربعين مرة ، والسماع عشر مرات ، مما شكل محفزا نفسيا عند شخص المرحية لتحرير ما قيل لهم مستعملين في ذلك ذاكرتهم ، لأنها ذاكرة الواقع المادي الاجتماعي ، انها نهوض هذا الواقع الى مستوى عال في الذاكرة . انها تخيله ومتخيله .

« نقول تخيله لنشير الى العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي التي بها ينهض المتخيل ، يستوي مستقلا - وليس معزولا - في الذاكرة ونقول تخيلة لنشير الى هذه الاستقلالية في اطار علاقة الكتابة به »^(٨)

لقد كان الخطاب المسرحي يستمد شحنته من المراثي التاريخي دون التوغل فيه ، لأن الفعل موجه من الخارج ، والمسرحي يتوارى ليفسح المجال للواقعي والمتواليات الحياة . حتى أن الكتابة في مسرحية ، « بقيت وحدي » تموقت داخل أنساق مكانية مليئة بالصراع (الرباط : عاصمة المغرب) و (وزارة الخارجية الفرنسية) و (المصلى) و (المقبرة) و (القصر الملكي) حيث تتحول الى رموز مكانية والتي تجتمع كلها لتأطير كل شيء في المسرحية لأن البنية المكانية محكمة الاخلاق ، ومحاطة بسياس - حاد - لا يترك المجال لتسبب حركة شخص المسرحية خارج النص والكتابة ، بلجوثها الى هذا الأماكن تعكس شبكة علائقية متعددة الدلالات لا تفعل ذلك الا لكونها تعبر عن اشكالين أساسيين يرتبطان بشكل الكتابة الشعرية والمسرح وهما :

١ - التجربة الشعرية كقدرة على استيعاب التأثير الدرامي .

٢ - توظيف الطاقة الشعرية المبدعة لصالح المسرح وليس لصالح النص الشعري وحده .

« ان العمل الأدبي يضاه حين نرى الى مرجعه فيه ، نرى المرجع تميزا أدبيا ، تميزا أدبيا ينهض من فتخيل ، من ذاكرة ، وذاكرة تستقل عن واقع مادي ، مستقل عنه ولكن به ، تستقل حاملة اثرا دلاليا للموقع الذي منه نهضت هذه العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي ، وتحولت الى ذاكرة »^(٩)



التاريخ بين الرؤية والصياغة الفنية

ما تقدم يفسح المجال واسعا للكلام على المسألة التاريخية على أنها نظام نرجع اليه فعل الانسان فيه . وعلاقة الوعي بانتاج علاقة جدلية تحمل من الممارسة « نشاطا فكريا يشتغل على موضوعه » في زمن معين لحظة تاريخية محملة . وهو ما

(٨) ٥ : في العهد : في معرفة النص ص ١٣ .

(٩) الفلسفة : ص : ١٤

حاول أبو بكر اللمتوني القيام به في هذه المسرحية التي تكشف لنا عن علاقتها بعالمها التاريخي ، ومحيطها الاجتماعي ، فهي لاتنفصل عن الأفكار السابقة والأحداث التاريخية . لقد حددت هيكليتها ، وحددت ذاتها الظاهرة والباطنة .

فهي - أي المسرحية - تبدأ بعرض أولى ، الغاية منه موضوعة الحيزين الزماني والمكاني في عهد الحماية (٥٣ - ٥٦) (القصر . وزارة الخارجية ، المصل ، المقبرة) وتبيان هويات الأشخاص والكشف عن انتهاءاتهم الطبقية ، ابن عرفة : سلمى ، الزوجة ، القندور ، الهدار ، الكهل : يمثلون الطبقة « الارستقراطية » في المجتمع المغربي .

المقيم العام الجنرال جيوم : منسوب فرنسا وناشئها الذي نفذ خطة نفي محمد الخامس .

ثم هناك الطبقة الكادحة « الذين يمثلون البنية التحتية في المجتمع المغربي مثل « المطربين » ورؤيس الحقوق الموسيقي والمغني أحمد والمطرب أدريس وكنز ابراهيم والحلاق ، الذين وصفوا بالاخلاص والتفاني في خدمة الوطن ، أما الفئة الارستقراطية وأذياها فهم يمثلون وجه الخيانة في أبشع صورها .

لقد كان هدف اللمتوني من خلال صياغة وحدات المسرحية خلق تراجيديا تقليدية تؤدي الى اثارة الخوف والشفقة ، وتطهير وجداننا من خبث الرذائل وتثرينا بالفضائل الأخلاقية العامة ، بهدف التأثير في ، عقل المتفرج ، ودفعه الى اتخاذ موقف معين من خلال توعيته بحقيقة القضية التي جعل فيها الفعل المسرحي يهدف الى نتائج عملية ووجدانية في وقت واحد .

الا ان ما يثيره هذا العمل من أسئلة يختصر في معنائة التاريخ في النص المسرحي وكيف تعامل معه الشاعر كذات مبدعة .

وإذا كان التاريخ هو « السعي لادراك الماضي البشري وحياته ، فاننا نتساءل ما هو الماضي الذي يكون موضوع التاريخ في هذا العمل المسرحي ؟ . »

« لقد كان الناس فيما مضى - والمؤرخون في مقدمتهم يوجهون عنايتهم الى الوقائع الحربية والتقلبات السياسية ويعتبرونها لب الماضي وجوهره الحري بالاعتبار وإذا هم اهتموا بسواه ، أتى اهتمامهم جزئيا سطحيا ، وبدأ في نفث ضبيلة مشتتة لاتدخل في صلب التاريخ ، لاتبدل صفته الغالبة كسجل للحكام والحروب . »

أما المعنى الذي نعرب عنه في تعريفنا - والذي يتشر اليوم بين المؤرخين وفي طبقات المثقفين عامة - كما يقول قسطنطين زريق - فهو الذي يشمل الحياة البشرية الماضية بجميع مظاهرها ، فالنظم الاقتصادية والعلاقات الاجتماعية والاعتقادات والتقاليد الدينية والمذاهب الخلقية ، والأساليب الأدبية والفنية كلها تدخل من حيث تطورها الماضي ، وفي نطاق العناية التاريخية لانها كلها وجود حياة واحدة

وليس معنى هذا أن الحياة مؤلفة من اجزاء ووجوه منفصلة ، وأن التاريخ مجموعة تواريخ خاصة للسياسة والاقتصاد

والاجتماع والأدب ، بل معناه أن الحياة البشرية هي الماضي مثلما في الحاضر ، وحدة عضوية تتفاعل فيها مختلف العناصر وتتكامل^(١٠)

وطبعا فان اللمتوني قدم لنا الأبعاد الوظيفية للتاريخ من خلال هذه المسرحية وبواسطة قناعات الابطال الایجابيين . فلقد خلفت لنا الرؤية الشعرية والفكرية للتاريخ وللمعصر وللواقع ابطالا يواجهون القوى السياسية والاجتماعية التي تقهرهم وتحولهم الى ضحية يضحي بها من أجل بقاء التسلط والاستبداد من الرموز التي كشفت عن هذه الأبعاد الوظيفية - ذات الحمولة الفكرية الاصلاحية والمقاومة - شخصية علال بن عبدالله البطل التاريخي الذي استمد ملحنيته من شعاعته واستشهاده في سبيل تحطيم الظلم والشر .

لقد صاغت الجماهير - هذا البطل - على غرار فضائلها وأحلامها فكانت حركته جزءا لا يتجزأ عن حركة الجموع الشعبية وافكاره وأهداف كفاحه مستمد من الاجتماع الشعبي الذي أعطى لقرار البطل - بالاستشهاد شرعيته الدينية والوطنية ، انه القرار الواعي للاختيار الحر ، بين الواجب والعاطفة ، بين العقل والغاية ، انه الصراع الذي كان واقفا على رأس مهمات الحدث المأساوي وهو يواجه (فرنسا - ابن عرفة) .

ابن عرفة الذي قدم لنا بأوصاف متباينة كلها تجمع على ادنته : « العاهل المزعوم - العجوز - الملك المدنس - سلطان الدمى - وباء تقشى - غول - طريد الشعب - الشيخ المنكود - الشيخ - طفل أو حمل - نيرون الجديدي - خليفة الحجاج والسفاح - عاش ممرغا - يتوسد الأوحال . »

أما علال بن عبدالله فيعتبر أولا شهيدا قدمته الثورة ، فهو النسر والمفدى والعلم والهلل ، النور كما قدمته المسرحية .

| | | |
|----------|----------------------------|------------------------------|
| مطرب : | هل مات حين تعاورته عداته | أم دار بينهما القتال وطالا ؟ |
| ادريس : | ما مات حتى قدسوه وأوشكوا | أن يفقدوا في قتله الآمالا |
| | ما مات حتى استلهمته أمة | مثل النضال ونهيبته مثالا |
| مطرب : | ثأرا ! لاكان الغناء وقومنا | يفدون بالأرواح الاستقلاللا |
| الجميع : | ثأرا ثأرا ثأرا ثأرا | سيزيد الجرح ولن يبرا |
| | حتى نروي بدمائهم | كبدا حري وفما مرا |
| مطرب : | انا لو تراء جموعهم | حزنا ، سهلا ، برا ، بحرا |
| | لسنا نعبى ، لسنا نخشى | نفيا ، جلدا ، موتا ، أسرا |
| | ونموت ليحي مغربنا | وطننا فردا ، غزا |
| الجميع : | حرا | |

(١٠) قسطنطين زريق : نحن والتاريخ : ص : ٥٥

الا أن هذا الحدث التاريخي ظل محافظا على بنيته التاريخية^(١١) داخل النص كقصة تروى ، وليس كفعل تصنعه الأحرور ، والأحداث ، ومن هنا غابت حتمية التصادمات والصراعات عن النص ، فكان الحوار بين الشخصيات يعمل على تقديم المعلومات عن التاريخ يروونها عوض تشخيصها .

لقد كتب هيجل يقول أن « الوضعية الفنية بالتصادمات تعتبر المادة الأساسية للفن الدرامي الذي قدر له أن يصور ما هو رائع في أكثر أشكال تطوره عمقا وامتلاء .. »^(١٢) وهذا خلاف ما اتبعه اللمتوني لأنه لجأ الى السرد التاريخي ، وجعل زمن المسرحية وشخصياتها ينتميان الى جيل واحد فيه طبقة أرستقراطية وأخرى عادية .. ولكنها لم يدخلوا في صراع وتصادم مباشرين ، مما خفف من حدة التصادمات ، وبقي الهدف الأساس هو تصوير الماضي على مثال معين وهو الإيمان بحقيقة عليا دينية وفلسفية لا تارة الهمم وجعل الكتابة التاريخية ممسحة هدفها نشر المعرفة بالماضي وإشراك الغير بجوها وخلفياتها التي تنافح عن العروبة والاسلام . يقول ابن عرفة .

سأقيم للاسلام من هذا الحمى
عجبا ! يحامي عن حقيقة دينه
سلمي :

فرضوك سلطانا عليه ولم يكن
أهلا بنيرون الجديده ومرحبا
وتقول :
أيتاح وطه العالمين لأرجل
بأفله ما وطه الرقاب ببالف
ليريد غير محمد سلطانا^(١٣)
بخليفة الحجاج والسفاح
وطه الطريق لمن غير متاح
ما يبلغ الاخلاص والايشار^(١٤)

وفي هذا الصراع بين ابن عرفة وسلمى ابنته ، وطوال المسرحية ، يبقى علال ابن عبد الله الرمز حاضرا في مساحة النص ، لأن مأساته جزء من مأساة شعبه وطبقته ، وهذا ما أعطانا مجموعة من الشخصيات التي تحمل هويات متقاربة الملامح وموحدة القناعات ، تلتقي كلها في خاصية واحدة وهي إقامة نظام يتكئ في سياسته على المبادئ الإسلامية الحقة التي تلتقي مع الحركة الإصلاحية بالمغرب . ويمكن أن نضع شبكة من العلاقات نحدد لنا وظائف هذه الشخصيات حسب قناعاتها ومصالحها .

العامل الذات : هدف ، مصلحي ويعتبر كأداة استعمارية سلبت حقا مشروعها

يقول : ابن عرفة الشعب ! لن اسمع هذا اللفظ من ذاك الفم

الشعب ان لم يرضني أدوسه بنقلمي^(١٥)

(١١) أبو بكر اللمتوني : بقيت وحدي : ص : ٤٨ - ٥١

(١٢) هيجل اللمتوني : الأعمال : للمجلد الثاني عشر ص : ٢٠٨ - ٢٠٩

(١٣) أبو بكر اللمتوني بقيت وحدي : ص : ١٧

(١٤) نفسه : ص : ١٦

(١٥) نفسه : ص : ١٦

العامل الموضوع : المجتمع المغربي المستعمر من طرف فرنسا واسبانيا . ان محفزه للفعل هو هيمنة الأجنبي والتوق نحو التحرر عن طريق الاصلاح والمقاومة ، وقد جاء على لسان « زوج » ابن عرفة ما يدل على ثورة الشعب المغربي .
تقول :

| | |
|-------------------------|--|
| أراهن أنكم هجتم سباعا | واقسم أنكم رمتم مجالا |
| وأن الشعب سوف يذيل منكم | ويجزيكم بفدركم نكالا |
| وما أسفي على وطن أراه | من الشهب العلل أعصى منالا |
| ولكنني أنوح على نعيم | تولى وجهه عنا وزالا |
| نعيم لاتدنسه الخطايا | وليس يخاف صاحبه المآلا ^(١٦) |

العامل المرسل : التاريخ المغربي يتحول عبر « الفن المسرحي » الى نص شعري .
العامل المرسل اليه : الشعب المغربي والانسانية
العامل المعاكس للتحرر . فرنسا المتمثلة في الجنرال جيوم المقيم العام وأدواته

| | |
|----------------------------------|--------------------------------|
| أنا السلطان يا زوجي | وما غيري بسلطان |
| وابن عرفة يقول : وما من قوة تقوى | على ضرى وخذلاي |
| فرنسا أيدت ملكي | « جيوم » تولاي ^(١٧) |

العامل المساعد على التحرر - الطبقات الشعبية (المطربون - ابراهيم - الحلاق - كنزة ...)

| | |
|------------------------------|---|
| تقول كنزة : | لقد ناصب الشعب القيود عدااه |
| مضى جرت الحرية الذيل بيننا | وحسبك أن يغدولك الشعب حاميا |
| أضاء سناها كل بيت فلم يدع | على أرضنا الخضراد أحمر قانيا |
| غدا يقبر الظلم الغشوم بأرضنا | من الرق قيذا أو من الناس طاغيا |
| ويحتضن العرش المفدى ملكه | ويغدولوا النصر يرفل عاليا |
| | كما احتضن الغمد الحسام اليمانيا ^(١٨) |

ان طرح هذه القضايا الوطنية في مضامين الأحررة جاء ليؤكد على اشكال آخر في النص وهو قضية اللغة وتقنيات بناء النص والعلاقة بينهما وبين رؤية الشاعر .



(١٦) نفسه : ص : ٢٤

(١٧) نفسه : ص : ١٨

(١٨) نفسه : ص : ٣٧

الشاعر بين الشعر والمسرح

وما زالت قضية العلاقة بين الشعر والمسرح تثير جدلاً محتدماً . لأن الشعر في المسرحية - كما صرح ت . س اليوت - :
« يجب أن يكون أكثر من وسيلة للزينة ، أن على الشعر أن يبرر وجوده المسرحي لا أن يكون مجرد شعر رائع اتخذ شكلاً مسرحياً » (١٩)

انه « أي الشعر » لا يتخذ شكل القصائد الجميلة ، وإنما صورة الرؤية الشعرية التي تتخلل العمل كله ، وتبقى لنا من بعده ، كما يتخذ شكل الاداة الابداعية القادرة على امداد العمل بالايقاع الصحيح المتناسب مع ايقاع التجربة الداخلي والخارجي على حد سواء .

ان الشاعر - المسرحي - يضطر الى تحويل وعيه الذاتي الى تعبير موضوعي لأنه يعبر عن هذا الوعي من خلال أبنية نفسية وعقلية لشخصيات أخرى ، وهي شخصيات عمله المسرحي ، انه يخلق حياة أخرى يجسد فيها معنى الحياة الواقعية ، فاذا التقى هذا التعبير الرمزي الموضوعي عن الحياة التي يخلقها الشاعر على المسرح بموقف الشاعر نفسه من الواقعية خارج المسرح ، أصبح لعمله المسرحي قيمة موضوعية أيضاً هي قيمة التعبير المباشر عن موقفه من الحياة الواقعية ، وقيمة التعبير الفني عن ذلك الموقف » (٢٠)

الا أن السؤال المطروح هنا هو : هل حقق اللمتوني الامتزاج الأصيل الذي حققه المسرح الشعري المعاصر بين الرؤية الشعرية وبين الموقف النقدي من الحياة الانسانية أو ما سماه المسرح الحديث بالواقعية الشعرية التي استفادت من اسلوب البناء للقصيدة الرمزية في الشعر التجديدي الحديث ؟

الجواب على هذا السؤال : يقتضي التأكيد على أن اللمتوني شاعر معبر عن جيله . فهو كلاسيكي التعبير ، وكما يقول محمد الصادق عفيفي « اللمتوني من الشعراء التقليديين الذين يستمسكون بعمود الشعر ويقتلون في سبيله يحرصون الحرص كله على الجزالة ، ومن ثم فلا نعجب بعد ذلك اذا طالعنا بهذا الاسلوب الشعري الرصين ، وبهذه الحشود من الأوزان المتنوعة التي اختارها لمسرحيته والتي نستبين من خلالها معالم ثقافته الدينية والعربية » (٢١)

وهو ما أكدته حسن الطريق عندما تناول بالدرس التحليل اللغة المستعملة في بناء النص المسرحي ، لأن الحضور اللغوي هو حضور للواقع والعلاقة بين « الأدب » و « الواقع » هي قائمة على جسر اللغة ، لأنها مادته ومرجعه . يقول :

« اللمتوني : شاعر يصبر على استعمال الأساليب القديمة ، يستعير من الشعراء الأقدمين صورههم وأخيلتهم باستهواء متجذر في اعماقه ، ولقد حوله ذلك الى صوت متشابه لأصوات أولئك الشعراء ، يصدر عنهم ، وفي ذات الوقت يصدر

(١٩) هيد الستار جوناك : فن المسرح الشعري . الموسوعة الصغيرة : ٧

(٢٠) سلمي خشبة : قضايا معاصرة في المسرح ص : ٢١٠

(٢١) محمد الصادق عفيفي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٣٣

عن كيانته وصوته ، الأمر الذي يعني خضوعه لتأثيراتهم حتى في محاولاتهم المبنية على اجتهاداته التي تعكس تفاعله وانفعاله ازاء موقف ما ، (٢٢)

ان هذا الحكم المبني على معانية النص وتحليله يعطينا حقيقة المنهج والرؤيا في علاقاتها الجدلية داخل النص ، ويكشف لنا ، أن الشاعر غالبا ما كان يكتب قصائده انطلاقا من نصوص غالبية أو من الذاكرة ، محاولا تكييفها مع الجو المسرحي وما يتطلبه من مواقف وحالات ، لكن انعدام التمايز والاختلاف بين الشخصيات جعل القدرة على اصطناع أسلوب خاص يختلف باختلاف هذه الشخصيات ، غير واضح المعالم ، لأن صوت الشاعر يطغى على أغلب الأصوات داخل النص فـ « سلمى » و « زوج » و « ابن عرفة » و « المطربون » وكنزة ابراهيم أصبحوا متشابهين في مواقفهم وصدى لصوت الشاعر بل والمعبين عن موقفه الايديولوجي بلغة تحافظ على عرويتها وفتحها الدينية .

وهكذا يأخذ أبو بكر اللمتوني « مبدأ الاتباع لما هو متوارث ، سواء في انتقاء الجملة والمفردة أو في تركيب الأسلوب ومراعاة التابع اللفظي في نطاق الشاعرية الكلاسيكية بتناغمها ، وحسن تجاور الجمل وتلاؤم اجزائها وهذا شيء ملحوظ - كذلك - بقوة عند على الصقلي وعلال الحياوي والبقال وزريوح » (٢٣).

انها إعادة « متقنة للماضي » وقد يكون لهذا الاتباع والاحياء أهمية وطنية - سياسية من حيث تعزيز الثقة بالنفس ، ودفعها الى الثبات في وجه العدو ، أو النضال ضده . ويمكن القول أن دور المسرحية بارز في التوعية الوطنية .

وما عدم الخروج على تقاليد الأوزان في البيت العربي ، الا الدليل القاطع على تمسك الشاعر اللمتوني ببنية الايقاع في المتن الشعري الموروث فهو يتمسك بالعروض التقليدية « على اعتبار أن الطريقة العمودية تجسد فاعلية شعرية فنية بابقاعها ، ومدهشة بموسيقيتها فهي تراث قد يتحرك في عملية الخلق الشعري وكأنه جزء من صميمها تنبني على أساسه التشكلات النغمية في انتظام هادي » (٢٤)

وبما أن اللمتوني شاعر كلاسيكي التعبير . فانه كان يستقي تركيبات شعره من القديم ، وهذا الاستقاء حال بينه وبين الانفتاح على لغة الاداء المسرحية المعاصرة . لقد ظل وفيا للموزون . فنجدته قد استخدم عشرة بحور شعرية هي : - الرجز - الكامل - المتقارب - المزج - الرمل - الخفيف - الوافر - المجتث - الطويل - والبسيط .

« اضافة الى استعماله لتفاعيل أخرى لا تخضع للنظام العروضي التقليدي الا اذا حملنا تركيبها نوعا من التوافق مع موسيقى العروض بشكل يصعب تبريره وقبوله » مثال ذلك قول اللمتوني على لسان أحد شخصوه :

ليحي ابراهيم البطل العظيم

لقد حرص اللمتوني على استعمال بحور معينة أكثر من سواها بحيث استعمل المتقارب ثلاث عشرة مرة . الطويل تسع مرات . الرجز ثمان مرات . وكذلك الأمر بالنسبة للوافر والكامل والخفيف في حين أنه لم يستعمل البسيط الا مرة واحدة .

(٢٢) حسن طريق : الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاقه / ج ٢ / ص : ٤١٨
موضوع رسالة دكتوراه في الدراسات العليا - جامعة سني محمد بن عبد الله كلية الآداب والعلوم الانسانية - الاستاذ المشرف الدكتور مهدي الجبراري
(٢٣) نفسه : ص : ٧٧
(٢٤) نفسه : ص : ٣٧٨

على العموم فانه اضطر الى تغيير بحوره في مجموع « المسرحية » ٧١ مرة وهذا شيء يدل على حيويته وعلى وعيه بضرورة التنويع الانشائي والتلون الصوتي في تنابع موسيقى لانتحكم فيه الرتبة تحكما مقلقا^(٢٥) ان المزج بين اللغة القديمة والهندسة الكلاسيكية للقصيد الشعري جعل النزعة السردية تغطي على « الحركة » المسرحية وتحول تقنية الصياغة الدرامية الى صياغة تركيبية لمجموعة من القصائد ، حتى أن المسرحية « بقيت وحدي » تبدو من جهة نظر الشعر قصيدة غنائية ذات بناء متصاعد ومتعرج أقرب الى بناء القصيدة القصصية . بهذا البناء لم تتحول الى القصيدة الغنائية « القصصية » ذات الصوت الوجداني الموحد الى موقف مسرحي كامل .

فطغيان لغة المعاناة العاطفية الذاتية على التعبير الموضوعي بكل متطلباته وتقسيماته واختلافاته ، جعل المسرحية في معاشية ذهنية لمجمل التجربة الموروثة ، وذلك بالحدس الشعري البسيط والواحد والتمائل المسبق . والذي لم يسقط التجربة العربية بكل جوانبها الاقتصادية والسياسية والثقافية والاجتماعية من وعيه لأنها مصدر وعيه الشعري الذي وضع رؤيته الفاجعوية للتاريخ المغربي ٥٣ - ٥٦ ، وللعصر اطار الانفعال العاطفي بالمأساة في مغزاها الوجداني أو الاخلاقي . وهذا ما يفسر الطبيعة الاستراتيجية المنطلقة الى الخلف لنقل الماضي المسكون بمجموعة من الأحداث بواسطة رواة لهم حضورهم المخفي وراء شخوص المسرحية عاكسة الأحداث وناقلتها ، أي انها ليست بصناعة الفعل « بمفهومه الدرامي » ولكنها قناة لتمريره . وبكلمة أخرى انها لا تقف مع الأحداث وإنما وراء الأحداث ، وهذا ما غيب حتمية التصادمات والتصارعات . ويمكن أن ننظر الى المطربين كيف تحولوا الى « جوقة » على الطريقة اليونانية ، وذلك بجعل فريق المنشدين « أو الكورس » يصبح من الوسائل الفعالة لنقل آراء المؤلف على لسان المنشدين . الا أن اللمتوني كان لا يتقيد بتقنية الحوار والاعتماد على قصره . و « قد نسي نفسه في هذا المجال احيانا فاستطرد في السرد بقصائد بلغت الثلاثين بيتا كمناجاة الحلاق . . . وكمناجاة ابن عرفة لنفسه في مطلع الفصل الثاني ، (ياليتني كنت في ضفت حلم) ، وكالقصيدة الغنائية التي وردت على لسان المغني احمد ، ولا شك ان هذه القصائد كانت تصيب العنصر الدرامي بشيء غير قليل من البطء والتفكك ، فضلا عن السأم لانها لا تغيرنا بجديد ، ولا تؤدي الى تطور أحداث المسرحية »^(٢٦) .

ان الحديث المسرحي يتركز حول ثلاث علاقات لغوية تحقق الوظيفة الاساسية لمنطق المسرح وهي تأكيد حضوره ، وهذه العلامات اللغوية هي (« الانا » و « الآن ») و (« الان ») و (« هنا ») ومعنى هذا ان عالم المسرح يتأكد بحضور الشخوص وحضور الزمان وحضور المكان . وهذه العلامات هي التي وضع لبثها الاولى في المسرح الشعري بالمغرب ابو بكر اللمتوني لانها كانت في محاولة التأسيس وقد كانت هذه المسرحية نتيجة للتجريب وللربط ما بين الشعر والمسرح لخلق تراجيديا تحمل خصوصيات مغربية وهذا ما يمكن ان يسجل كالايجابيات للامتوني .

ما بقي - اذن - بعد هذه المقارنة النقدية الا القول ان مسرحية « بقيت وحدي » تمثل وعيا شعريا مستمدا من التجارب الشعرية العربية الموروثة ، هذا الوعي الذي حاول به الشاعر - من خلال معاناته أن يرتفع بالفاعلية الشعرية الى مستوى الفعل التاريخي الى الفعل الحضاري وهو عالم يتممه الشاعر بعد هذه المسرحية لبلورة تهرته أكثر .

(٢٥) نفسه : ص : ٨٧

(٢٦) محمد الصادق علفي : الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي ص : ٢٦٣ .

يستهدف البحث دراسة الدراما الملحمية باعتبارها من الاتجاهات التجريبية في دراما الستينات في مصر ، أعجب بها الكتاب المسرحيون من جيل ما بعد (١٩٥٢) نتيجة موقفها الملتزم ازاء القضايا السياسية والاجتماعية . ويقدم البحث ، أولا ، خصائص الدراما الملحمية كما توضحت في كتابات بريشت النظرية ، ثم يستعرض المسرحيات المصرية ذات الصفات الملحمية ، ويحلل اثنتين منها تحليلا مفصلا لبيان الوسائل الفنية المستخدمة في تركيبها الملحمي .

الملحمة شكل من القصص لا يتقيد بزمان ، في حين ترتبط المسرحية بزمان ومكان . ويعني مصطلح « ملحمة » كما يستخدمه بريشت « تتابع أحداث » تقص بدون تقييدات زمانية أو مكانية أو اتصال بعقدة أساسية^(١) . وقد استعمل بريشت مصطلح « المسرح الملحمي » لأول مرة عام ١٩٢٦ ، ولكن بريشت لم يكن أول من استخدمه ، اذ أطلق من قبل على عروض بيكاتور التجريبية^(٢) ، ولكن على الرغم من تلك الحقيقة ، يظل بريشت منظر المسرح الملحمي -

الدراما الملحمية في مصر ١٩٦٠ - ١٩٧٠

حياة جاسم محمد
أكاديمية الفنون الجميلة
جامعة بغداد

ويظهر الجدول التالي الصفات الأساسية التي تميز المسرح الدرامي عن المسرح الملحمي :

| المسرح الدرامي | المسرح الملحمي |
|---|------------------------------------|
| عقدة | سرد |
| - يجعل المشاهد في صميم الوضعية المسرحية | يحول المشاهد الى مراقب ولكن يستثير |
| - يضعف قابليته للفعل | قابليته للفعل |
| - تجربة | يقسره على اتخاذ قرارات صور |
| - المشاهد منهمك في أمر ما | صورة للعالم |
| | المشاهد مجبر على أن يواجه أمرا ما |

John Willet, The Theatre of Bertolt Brecht (London: Methuen, 1959), p. 171.

See Claude Hill, Bertolt Brecht (Boston: Twayne, 1975), p. 144

(١)

(٢)

| | |
|--|---------------------------------------|
| - إجماء | جدل |
| - يحافظ على العواطف الغريزية | يأتي بهذه العواطف الى مرحلة الإدراك |
| - المشاهد في معمعة التجربة ويشارك فيها | يقف المشاهد خارج التجربة ويدرسها |
| - يسلم بالإنسان كما هو | الإنسان موضع بحث |
| - الإنسان غير قابل للتغير | الإنسان قابل للتغير ، ويستطيع أن يغير |
| - تطلع الى النهاية | اهتمام بمجرى الأحداث |
| - المشهد يؤدي الى مشهد آخر | لكل مشهد كيان مستقل |
| - تنمو الأحداث بعيدة عن بعضها | أحداث متباعدة تضم الى بعضها |
| - تتطور الأحداث في خط مستقيم | التطور في منحنيات |
| - نهاية تنتج عن تطور الأحداث | قفزات |
| - يعالج الإنسان باعتباره ثابتا | يعالج الإنسان وهو في عملية تغير |
| - الفكر يتحكم في الوجود | المجتمع يتحكم في الفكر |
| - الشعور | العقل ^(٣) |

التغريب عنصر أساسي في المسرح الملحمي . يقول بريشت : « تغريب حادثة أو شخصية هو أخذ الواضح والمعروف والجلي في الحادثة أو الشخصية وتوليد الدهشة والغرابة منه^(٤) . والهدف الرئيسي للتغريب خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحد مع المسرحية ولتمكينه من أن « ينقد نقدا بناء من وجهة نظر اجتماعية^(٥) » المسرح وهم ، ويجب أن يبقى الجمهور واعيا هذه الحقيقة عن طريق هدم مفهوم الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح . المسرحية ليست حقيقة ، وإنما هي « توضيح لحالات يمكن أن تغير ويجب أن تغير في الحياة الحقيقية^(٦) » ويقدم الكاتب المسرحي مادته ببرود متأمل ليهيئ للمشاهد السرور العقلي الذي ينتج عن الفهم والحكم .

وقد استخدم بريشت عددا من الوسائل الفنية لتحقيق التغريب والتأريخية إحدى هذه الوسائل ، يؤكد بريشت على تأريخية الأحداث لأجل أن يتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث بالنظر الى بعده عنها زمنيا وبالتالى انفصاله عنها عاطفيا ، ولكي يعرف الجمهور انه « مادامت الأمور قد تغيرت فإن من الممكن تغيير الأحوال الحاضرة^(٧) » ويمكن تكرار الأحداث - المحاكمة وسيلة مألوفة للجمهور من التفكير ويحول بينه وبين الانجراف مع الحدث ، ويجب أن

Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, trans. John Willet New York: Hill and wang, 1964), p. 37, see also Eric Bentley, (٣) *Modern Theatre* (London: Robert Hale, 1948), p. 189.

Bertolt Brecht, "On The Experimental Theatre, "in *Theatre in the Twentieth Century* (New York. Orove Press, (٤) 1963), pp.106 — 7.

Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 125.

Littia Dace and Wallace Dace, *Modern Theatre and Drama* (New york: Richards Rosen press, 1973), p.50.

Oscar G. Brockett and R. Findlay, *Centary of Innovation* (New Jersey: Prentice Hall, 1973), p 419.

ينتج ، عن التكرار بعض التضاد لكي يلفت انتباه المشاهد الى امكانيات أخرى^(٨) وتقاطع المسرحية ، عمدا ، بعناوين تعرض على شاشات ، تزود المشاهد أحيانا بمعلومات عن نتيجة المشهد بغية تقليل التوتر والتعليق لدى المشاهد وتشجعه على التأمل في سبب الأحداث^(٩) والراوية وسيلة أخرى من وسائل التفرغ لدى بريشت .

يزود الجمهور بخلفية الأحداث ، ويصف أفكار الشخصيات ودوافعها ، وأحيانا يخبر الجمهور عن نهاية المسرحية قبل حدوثها ليحمي الجمهور من الترقب ويعطيه الفرصة ليفكر ويحكم^(١٠) وفي الدراما الملحمية ينبغي ألا تكون الشخصيات محددة وفردية أو منهمكة في الحدث ، بل يمكن أن تقدم نفسها الى الجمهور ، فتساهم في تحقيق انفصال الجمهور عن المسرح ، وهو هدف تتوخاه الدراما الملحمية^(١١) ، ويتنبأ الكورس ، غالبا بالأحداث أو يحكم عليها ، أو ينور المشاهد عن حقائق غير معروفة لديه^(١٢) وتكون الموسيقى والأغاني عناصر مستقلة . فهي لا تتحرك في اتجاه الكلمات وإنما تواجهها وتتناقضها ، خالقة علاقة جدلية معها ، ولافتة انتباه المشاهد الى الامكانيات المختلفة التي يجب أن يفكر فيها ويحكم عليها^(١٣) والقناع وسيلة تفرغية وهو يستخدم « ليمثل شخصيات ثانوية أو شخصيات شريرة » .

وعلى الرغم من أن هناك وسائل مسرحية أخرى لتحقيق التفرغ كالتمثيل والانارة والتصميم ، فإن البحث لن يتناولها لأنه يعالج المسرحية فقط .

تتكون القصة في الدراما ، من أحداث متعددة موصولة ببعضها عن طريق روابط يمكن ملاحظتها بسهولة اذ يقول بريشت « يجب أن تبرز أجزاء القصة بعناية أحدها ازاء الآخر ، باعطاء كل جزء منها تركيبه الخاص مثل مسرحية داخل المسرحية^(١٤) ولا تسعى الدراما الملحمية الى ذروة ديناميكية ، ولا تتبع سلسلة الأحداث في تطورها خطأ مستقيما ، وإنما تتطور بدلا من ذلك « في منحنيات وحتى قفزات »^(١٥) وسلسلة الأحداث هذه هي البديل عن العقدة في الدراما الارستوطالية التقليدية .

وقد اعتقد بريشت ، بادئ ذي بدء أن على الدراما أن تكون تعليمية تماما ، وتهدف الى تغيير العالم ولكن في الاورجانون القصير للمسرح المكتوب عام ١٩٤٨ ، يخضع بريشت التعليمية للجمالية ويعلن أن وظيفة المسرح أن يسلي

(٨) See Ronald Gray, Bertolt Brecht (New York: Grove Press, 1961), pp. 66—69.

(٩) See Lititia Dace and Wallace Dace, *Modern Theatre and Drama*, p.50

(١٠) See Martin Esslin, *Brecht: The Man and His Work* (New York: Anchor Books, 1961), p. 126.

(١١) Esslin, *Brecht*, p. 126, David Gross Vogel, *Four playwrights and a Postscript* (new York: Cornell Univ. press, 1962), p.10

(١٢) See Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, p. 71, Ronald Gray, *Bertolt Brecht*, pp. 51 — 52, David Grossvogel, *Four playwrights*, p.11.

(١٣) See Esslin, *Brecht*, p. 128, David Grossvogel, *four play wrights*, p.10, J. Chiari, *Landmarks of Contemporary Drama* (London: Herbert Jenkins, 1965) pp. 164, 173.

(١٤) Lititia Dace and Wallace, *Modern Theatre and Drama*, p.50.

(١٥) Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, p.20.

(١٦) *Brecht on Theatre*, p. 45, See also Esslin, *Brecht*, p. 128, J. Chiari, *Landmarks*, p. 164.

ويسر . « يتكون المسرح من تمثيل في حوادث واقعة وحوادث مخترعة تحصل بين الناس ، ويكون هذا التمثيل من أجل التسلية على أية حال ، ذلك ما نعينه حين نتحدث عن المسرح سواء أكان قديماً أم حديثاً » (١٧) .

وقد حظي المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن العربي ، لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعني الغرب ، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد ، وكرست دراسات مفصلة كثيرة لبريشت ومسرحياته والمظاهر المختلفة من مسرحه الملحمي (١٨) . وترجم الاورجانون القصير للمسرح ، في مجلة المسرح (١٩) . وخلال الستينات كتب عدد من الكتاب المسرحيين في مصر مسرحيات تنتمي الى الدراما الملحمية بدرجات مختلفة ، والمسرحيات هي : (لومومبا) أو (القناع) و (الخنجر) لرؤف مسعد ، كتبت عام ١٩٦٥ ، (اتفرج يا سلام) لرشاد رشدي عرضت عام ١٩٦٥ ، (النفق) لرؤف مسعد كتبت عام ١٩٦٦ (آه يا ليل يا قمر) لنجيب سرور عرضت عام ١٩٦٧ (الزير سالم) لألفريد فرج عرضت عام ١٩٦٧ ، (بلدي يا بلدي) لرشاد رشدي ، عرضت عام ١٩٦٨ ، (ليلة مصرع جيفارا) لمخائيل رومان ، عرضت عام ١٩٦٩ .

أما لغة المسرحيات فتختلف بين الفصحى أو العامية أو كليهما ، فقد كتبت (لومومبا) و (الزير سالم) بالفصحى ، في حين كتبت (اتفرج يا سلام) ، و (النفق) بالعامية المصرية . وتستخدم مقدمة آه (يا ليل يا قمر) شعراً حراً في الفصحى ، أما بقية المسرحية فتستخدم الشعر الحر ، بالعامية ، وتجمع (بلدي يا بلدي) و (ليلة مصرع جيفارا) بين الفصحى والعامية . ان المسرحيات المذكورة آنفاً ملحمة لأنها تتقدم الخلفية الاجتماعية الواسعة لشخصياتها . فمسرحيتا (بلدي يا بلدي) و (اتفرج يا سلام) تعرضان نضال المصريين ضد حكامهم الطفلة الفاسدين في العصر المملوكي ومسرحية (آه يا ليل يا قمر) تصور كفاح الفلاحين والعمال المصريين ضد الاحتلال البريطاني عام ١٩٥٠ . وتصف مسرحية (النفق) معركة المصريين من أجل الحرية في فترة الحكم الملكي وتروي مسرحية (ليلة مصرع جيفارا العظيم) قصة صراع الناس ضد الاستعمار والامبريالية . وتناقش مسرحية (لومومبا) فشل لومومبا ، قائد الكونغو الوطني في أن يحصل على تأييد شعبه في معركة الاستقلال ، أما مسرحية (الزير سالم) فتقوم على القصة الحقيقية لمقتل كليب الذي أدى الى حرب داحس والغبراء بين بكر وتغلب ، وقد صورت هذه الحرب في ملحمة شعبية معروفة ، ألهمت ألفريد فرج في كتابته هذه المسرحية ، والتأريخية عنصر مشترك بين المسرحيات المذكورة ، فجميعها مبنية على حوادث مستقاة من التاريخ القديم أو الحديث ، ويستخدم بعض هذه المسرحيات راوية : في لومومبا ، الرجل الأبيض نوع من الراوية يسمى الجمهور لمقتل لومومبا عن طريق شرح أسباب الجريمة

(١٧)

Bertolt Brecht, Brecht Theatre, p. 180.

(١٨) يراجع على سبيل المثال ، هيدالتم الحفي « برتولت بريشت » في الكاتب تشرين الثاني ١٩٦٢ ص ٥٢-٥٣ سعد اردش « الملحمة والتربية الاجتماعية في مسرح بريشت » في المسرح شباط ١٩٦٤ ص ١٠١-١٠٦ ، صبحي شفيق ، « بريشت والمسرح الواقعي الملحمي » في المسرح شباط ١٩٦٤ ص ١٠٧-١١٦ محمد مضمون الشكل في مسرح بريشت ، في المسرح آذار ١٩٦٥ ص ٤٣-٤٦ امين العيوبي « المسرح الملحمي عند بريشت » في المسرح ، كانون الثاني ١٩٦٦ ص ٤٢-٤٦ جلال العشري لمن يسدل الستار (القاهرة : الانجلو المصرية ١٩٦٧) ص ٥٣-٦٤ ابراهيم حمادة « مفهوم التفرغ في مسرح بريشت » في المسرح والسبنا ايلول ١٩٦٨ ص ٣٦-٣٩ رشاد رشدي نظرية الدراما من ارسطو الى الان (القاهرة : الانجلو المصرية ، ١٩٦٨) ص ١٩٢-٢٠٧ ، محمد غ . هلال ، النقد الادبي الحديث ط ٤ (القاهرة : دار النهضة المصرية ١٩٦٩) ص ٢٩٤-٢٩٨ ، ٦٤٨-٦٥١ . (١٩) فاروق عبد الوهاب مترجم ، الاورجانون القصير للمسرح ، في المسرح آب ١٩٦٥ ص ٧٧-٨٠ ، ايلول ١٩٦٥ ص ٦١-٦٥ تشرين الأول ١٩٦٥ ص ٧٨-٨٢ .

وتفاصيلها ، وفي النفق يؤدي مهمة الراوية الشاعر الذي يصل الحوادث ببعضها في معركة مصر ضد مضطهديها . أما في آه يا ليل يا قمر فيظهر الراوية في المقدمة فقط ، ليزود الجمهور بخلفية مختصرة للمسرحية . وفي ليلة مصرع جيفارا العظيم يقوم كوستا ، صاحب الحانة بدور الراوية فيظهر في المسرحية كلها ليقدّم للمشاهد بعض المعلومات ، أو ليعلق على الأحداث وفي بلدي يا بلدي راويتان يجبران الجمهور عما يحصل ويعلقان على الأحداث .

وللكورس وظيفة في عدد من هذه المسرحيات . ففي لومومبا يشارك كورسا الشباب والشيوخ في تطوير الأحداث ، وفي آه يا ليل يا قمر يناقش الكورس ضد بعض القضايا ويصدر حكمه على أخرى . أما في بلدي يا بلدي فالكورس سلمي ، فهو يعلق أو يصور لا مبالاة الشعب . وفي ليلة مصرع جيفارا العظيم للكورس دور ثانوي ، اذ هو يستخدم للتعليق على الأحداث وأحيانا للحكم عليها .

ومن بين المسرحيات المذكورة سنحلل مسرحيتا لومومبا وآه يا ليل يا قمر لأنها تستخدمان الكثير من وسائل الدراما الملحمية ، وبطريقة أعمق تأثيرا مما في سواهما .

لومومبا

في هذه المسرحية ثلاثة مشاهد ومقدمة ، في المقدمة يناقش الممثل الذي يقوم بدور لومومبا والمؤلف ، والمخرج مقتل لومومبا أمام الجمهور فيجد الممثل في شخص لومومبا بطلا أسطوريا ومسيحا جديدا ، ويتحدث المخرج عن لومومبا بوصفه شخصية مأساوية كان مقدرا عليها أن تموت ، أما المؤلف فيرى في لومومبا ممثلا للطبقة الوسطى من مجتمعه ، الطبقة التي تفضل المساومات على الحل النهائي ، ويعتبر مقتله نتيجة للأخطاء المتوارثة في التركيب الاجتماعي للطبقة الوسطى .

وفي المشاهد الثلاثة تستعيد المسرحية اليوم الأخير من حياة لومومبا . يدعى المشهد الأول « الحلم » وفيه يرى الجمهور لومومبا في غرفته وهو يتدبر من الحصار الذي فرضه عليه جنود الأمم المتحدة ، في حين استدعاهم هو ليحموا استقلال الكونغو . ويذكر كورس الشباب - الذي يمثل العمال والفلاحين - القائد بأنه كان عليهم أن يجاربوا من أجل الاستقلال في الشوارع لا في البرلمان ، ويحذره من الجيش الذي مازال متعاطفا مع بلجيكا ، ويحثه على أن يؤسس جيشا وطنيا جديدا . أما كورس الشيوخ فيجد في البرلمان والدستور والأمم المتحدة الوسائل الوحيدة القادرة على إيجاد حل لمشكلات البلد . ويبدو لومومبا لا يعرف كيف يواجه مطالب الفئات المختلفة . ويقرر أخيرا الذهاب الى الشارع ليستعيد أصدقاءه القدامى .

وفي المشهد الثاني ، المعنون بالحاكمة ، يظهر لومومبا في ساحة ليوبولد فيل ، وهو يخاطب الناس من خلال مكبر الصوت ، وهناك جماعتان من الناس تقفان على جانبيه : على يمينه يقف رجال الأعمال والجنود ، وعلى يساره يقف العمال والطلاب . ويدعو لومومبا الناس الى أن يجاربوا مرة أخرى من أجل حرية الكونغو ، واستقلاله . ولكن الجماعة التي على يساره تريد منه أن يكون أكثر ثورية والجماعة التي على يمينه تكره الحرب وتستعد للسلام بأي ثمن . وتترك الجماعتان لومومبا وحيدا في تعاسته ، فيقرر الذهاب الى ستانلي ليجمع قبائله ، ثم يعود ليستولي على ليوبولد فيل .

وعنو : المشهد الثالث « في الغابة » وفيه يظهر لومومبا وقد تلطخ وجهه بالطين والدم ، تزيّتي كورس الشيوخ وصديق لومومبا القديم ليخبره بأن الطريق قد سدت ، وان جنود تشومي والبلجيكيين يحاصرونه ، فيقرر لومومبا أن ينتظر قدره .

ويأتي الجنود السود والبيض ويضربون لومومبا بمؤخرات بنادقهم ، ثم يقطعونه أحدهم بالخنجر فيسقط لومومبا مية
ويسحب الجنود جثته بعيدا . وتأتي زوجة لومومبا لتندبه ، ويغني الكورس في مديح أفريقيا وأمل المستقبل .

التأريخية أول مظهر من مظاهر الدراما الملحمية في هذه المسرحية ، فهي مبنية على حادثة من تاريخ أفريقيا
الحديث ، والمسرحية اذ تقدم فشن القائد الأسود ، تدعو الجمهور الى أن يستفيد من أغلاط الماضي لتغيير الحاضر .
ويحفف الكاتب التغريب باستخدام الكثير من وسائل الدراما الملحمية . فهدم الحائط الرابع واضح في المقدمة
لأن الجمهور يخبر بأن ، ما يشاهده ليس واقعا ، وانما عرضا مسرحيا تفتح المسرحية بخطاب الممثل للجمهور مقدما
نفسه اليهم .

لومومبا . . . آه نعم ، أنا لومومبا الافريقي الأسود ، أتيت لكم من غياهب الظلمات لأمثل أمامكم (يسبح
الممثل مكياج بيد ، وينزع لحيته المستعارة ونظرتة) آسف من الصعب أن أتكلم عن لومومبا أو أمثله ، فأنا مجرد ممثل
بسيط الشأن ، أنا مجرد ممثل ، اسان عادي أما هو (٢٠) . .

ثم يقاطعه المؤلف ، وينهمك الاثنان في مناقشة طبيعة لومومبا ، في الواقع وفي المسرحية ، ثم يشارك المخرج في
الحوار ، ويطلب من المؤلف أن يترك له مهمة تفسير النص واخراجه :

المخرج : (ينظر للممثل نظرة خاصة ويقتررب من المؤلف) اسمع يا صديقي ، اكتب ما تريد ، اكتب ما يمليه
عليك ضميرك ودع لي أنا تفسير النص واخراجه ، أما هو (يشير للممثل) فدع له مهمة التمثيل لا يمكن أن تكون كاتباً
ومخرجا وممثلا في الوقت نفسه (ص ١٠) .

وحين يتهم الممثل الناس بأنهم سلبيون ولا يحاولون أن يعينوا لومومبا يخاطبه المخرج قائلا : المخرج : أخرج من
هنا ، ليس من حقك أن تهين الناس بهذا الشكل ولقد دفعوا نقودا ليستمتعوا بعمل فني لا ليهانوا (ص ١١) .

وحين يقترب الممثل من الجمهور ويأخذ في تحليل شخصية لومومبا يقاطعه المخرج ، مذكرا اياه بأنه ممثل فقط .

المخرج : (يقاطعه بضيق وهو ينظر الى ساعته) أرجو أن تنتهي من فلسفتك هذه ، لا تنس انك ممثل ، مجرد
ممثل بسيط أتيت لك الفرصة لتلعب دور لومومبا العظيم (ينكمش الممثل بسرعة ثم يبدأ في تقمص شخصية لومومبا
فيضع اللحية والنظارة ، ثم يطلي وجهه بالمكياج أمام الجمهور) (ص ١٢) .

وحين يعلن الممثل ، مجيبا على سؤال المخرج انه مستعد للتمثيل ، يوعز المخرج اليه بأن يبدأ ويذهب هو خلف
الكواليس وتمضي المسرحية .

وعلى ذلك ، فالجمهور يعي بقوة ، منذ البداية أن ما يشاهده ليس الا توضيحا لحالة تاريخية ينبغي أن تدرك لكي
تغير ، كذلك يذكر الممثل بأنه ممثل فقط ، وينبغي أن لا يتوحد مع الشخصية التي يؤديها . ويذكر الجمهور مرة أخرى
عند نهاية المشهد الثاني ، بأنه يشاهد مسرحية ، فيظهر الصياد ، وهو رجل أبيض ويخبر المشاهدين بأن المخرج أمره بأن
يتحدث الى الجمهور حتى ينتهي التحضير لمشهد موت لومومبا (ص ٣٢) .

(٢٠) رؤوف مسعد « لومومبا » في « لومومبا » . النطق (القاهرة : الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠) ص ٧ . الاشارات اللاحقة الى المسرحية تظهر لي المتن .

وتعكس مقدمة المسرحية مظهرًا آخر من مظاهر الدراما الملحمية ، إذ أنها تواجه الجمهور بمشكلة تتطلب حلاً ، لماذا فشل لومومبا بوصفه قائداً وطنياً ؟ وتقدم للجاجة على هذا السؤال ثلاث وجهات نظر مختلفة ، يعتقد الممثل أن لومومبا بطل أسطوري ومسيح جديد ضحى بنفسه بمثالية ، من أجل الإنسانية :

الممثل : لومومبا بطل أسطوري ، انه أعظم أبطال عصرنا ، انه مسيح جديد (ص ٨) ويجادل المؤلف ضد وجهة النظر هذه ، ويرى أن لومومبا ليس مسيحاً وإنما يجمع في شخصه الإنسان العادي والبطل .

المؤلف : ان لومومبا انسان عادي تماماً مثلك (يشير للممثل) لكنه في نفس الوقت بطل أيضاً . لا تبسم فانا لا أتراجع لكني لا أؤمن بأن هناك بطالا كل الوقت . أنا أؤمن بالبطولة لبعض الوقت ، وبالأخطاء لبعض الوقت . هذا هو انسان القرن العشرين ، نصف إله ونصف حيوان . (ص ١٠) .

ويعتقد المؤلف أيضاً بأن فشل لومومبا نتيجة لانتمائه الى الطبقة الوسطى التي تفضل دوما المساومات على الحلول الحاسمة ، وبأن لومومبا حاول أن يرضي جميع الفئات ، خسر تأييد العمال الذين لا يسامون .

المؤلف : أنا أتعاطف مع لومومبا لأني أحبه ، لا أرثي له لأن مصيره ومصيرنا جميعاً نحن حاملو (كذا) أفكار الطبقة الوسطى ، دعني أقول (كذا) لك شيئاً . ان هناك فرقاً كبيراً بين السياسة والثورة . ان الطبقة الوسطى تستطيع أن تبتلع كل الأفكار الثورية ثم تتهاون وتستسلم . (ص ٩)

أما المخرج فيجد أن لومومبا بطل مأساوي ، قدر عليه أن يموت وترد هذه الرؤية على لسان المؤلف لا المخرج نفسه .

المؤلف : (يشير الى المخرج) فهو يقول ان لومومبا بطل تراجيديي يحمل في داخله بذور حفته ، وان موته أو استشهاده - حسب قوله - هو قدر مكتوب عليه ، مثل كل الأبطال التراجيديين (ص ٨) .

ولم تعرض المسرحية وجهات النظر الثلاث جميعها ، وإنما قدم موت لومومبا ومن جهة نظر المؤلف ، ولكن الجمهور يستطيع بعد أن ووجه بثلاث وجهات نظر مختلفة في المقدمة ، أن يحكم على صحة النظرة التي تبنها المسرحية أو عدم صحتها .

لا تحاول المسرحية أن تخلق صراعاً ، وإنما تخاطب المشاهد الثلاثة عقول المشاهدين وتحفزهم على أن يفكروا في موت لومومبا ، وأن يعملوا للحيلولة دون وقوع مثل هذا الحدث مرة أخرى . وهذه المشاهد حافلة بالمناقشات المنطقية عن دور القوى المتناقضة في الكونغو ، والتي ساهمت في موت لومومبا (٢١) .

في المشهد الأول يشير كورس الشباب ، وهو يمثل العمال والفلاحين والطلاب ، الى ثلاثة أغلاط ارتكبها لومومبا في رأيهم .

كورس الشباب : لقد أخطأت يا لومومبا في ثلاثة أشياء . أولاً : اعتمادك على مقاعد البرلمان في الوقت الذي تحولت فيه القوة من مجرد ابداء رأي بحرية في قاعة أنيقة ، الى من يحوز أكبر كمية من السلاح والنقود والرجال . ثانيها : انك يا لومومبا لم تتعاون مع الجيش لأنه مجموعة من الخونة ، لكنك في الوقت نفسه لم تسرحه ، لم تحاكم قاداته ، ولم تكون لنفسك جيشك الثوري الوطني لتحمي ظهورك المكشوف . ثالثاً : انك بدلاً من أن تلجأ الى أصدقائك الذين تبغوا لك

(٢١) ينظر سمير عوض « مأساة لومومبا » في المسرح نموذج ١٩٦٨ ص ٩٦ .

في الكونجو أو خارجه ، أولئك الذين ليست لهم مصلحة استعمارية فيه ، التجأت للأمم المتحدة وهي بدلا من أن تساعدك وتحميك سوف تساعد أعداءك وتحميهم (ص ٢٠) .

ويلوم كورس الشباب لومومبا على هذه الأمور ويخبره بأن الكلمة الأخيرة للناس في الشوارع لا البرلمان . ولكن كورس الشيوخ يعارض هذا الرأي :

كورس الشيوخ : ان البرلمان والدستور والأمم المتحدة .

كل هذه الأشياء هي الأصول التي يجب أن تراعى

.....

اذهب الى الجيش

اعطه ما يريد

تضمنه (ص ١٦ - ١٧) .

ويصف قائد الكورس سياسة لومومبا التي أدت الى فشله :

قائد الكورس : كنت تريد أن تظل محايدا صديق الجميع : الطلبة والعمال ومزارعي ستانلي ورجال الأعمال وصنائع البلجيك (ص ١٩) .

ويبدو لومومبا مرتبكا ، فهو لا يريد أن يلجأ الى الجيش ، وهو قد فقد تأييد الناس في الشوارع ، ويحاول التماس العذر لنفسه .

لومومبا : هنا كان الجنود يطالبون بترقيات ، والعمال يطالبون بالمصانع والطلبة بالعدل وليس في استطاعتي أن أعطيهم ما يطلبون ، ليس من حقهم وليس من حقي ، خفت أن أنزلق (ص ١٨) .

وفي المشهد الثاني يشاهد لومومبا في ساحة بالعاصمة ليوبولوفيل يدعو الناس الى تأييده وتأييد نضاله من أجل كونغو حرة ومستقل . وهذا المشهد نوع من الاعادة للمشهد الأول فهناك جماعتان من الناس حول لومومبا ، احدهما على يساره وتحمل آراء مشابهة لآراء كورس الشباب في المشهد الأول ، والاخرى على يمينه ، وتحمل آراء تشبه آراء كورس الشيوخ في المشهد نفسه . وتطلب جماعة اليسار من لومومبا أن يكون أكثر ثورية وأن يقاتل .

حلقة اليسار : لم يرد لومومبا أن يستمع لنا

.....

قلنا له :

خذنا يا لومومبا

حارب لنا

قدنا

.....

لكنه بدلا من أن يأخذنا ، أخذ كازافوبو

وركب معه الطائرة الى القرى والمدن

حيث الاضطرابات

كان ينزل الى العصاة ويحدثهم بالمنطق

منطق الرجل الساذج الصالح

العاطفي الحار (ص ٢٤ - ٢٥) .

أما جماعة اليمين فتتطلع الى السلم بأية وسيلة لتكسب المزيد من الثروة :

حلقة اليمين : هناك الكثير من الوعود وكثير من الجمعية وكلنا لا نحب رائحة الدم ، لا نحب رائحة الشوارع

المليئة بالجثث والذباب . اننا نحب رائحة عطور باريس

ورائحة الشهوة وعرق الرجال في المناجم

.....

اننا نحب أن نجعل الأمور واضحة

لقد سئمنا من لومومبا

ونريد كونجو مستقلا

نصبح بذلك في مراكز أحسن ، ونستطيع أن نستغل أحسن (ص ٢٣ - ٢٤) .

وترفض الجماعتان لومومبا وتتركانه ، ويقرر لومومبا في يأسه أن يستعين بقبائله في ستانلي ليظهر ليوبولوفيل ويصور

المشهد الثالث لحظات لومومبا الأخيرة في الغابة ، ويتذكر لومومبا صلب المسيح وزوجته وولده ، ويحلم بأفريقيا سعيدة

وحرة ، ويحيط الجنود به وهم يتحدثون سوية مبينين أغلاطه التي تبرر موته .

فليمت لأنه لا يجب أموالنا ويتذكر جرائمنا

فليمت لومومبا لأنه رفع صوته في وجه بودوان

بودوان الملك العظيم

وخاطب سيده دون صيغة الجمع

فليمت لومومبا

لأنه يريد الوحدة

حيث يستطيع أن يبيعنا النحاس بدلا من أن نغتصبه (ص ٤٤) .

ان المقتطفات المذكورة توضح كيف ان المسرحية تستخدم المنطق لتجنب اثارة العواطف عند المشاهد ، ولتدفعه

الى التفكير والحكم ، وهما من أهداف الدراما الملحمية .

وقد قللت المسرحية التوتر والتعليق الى الحد الأدنى ، لأن الجمهور يعلم في مقدمة المسرحية بموت لومومبا ، فتعدو

المسرحية توضيحا للحادثة لكي يتمكن الجمهور من التأمل في أسباب ذلك الموت ، ومن ثم يتجنب الحوادث المماثلة في

واقعهم ، وبالإضافة الى هذه الاشارة في المقدمة ، هناك اشارات أخرى في المسرحية الى موت لومومبا لتحرير الجمهور

من أي نوع من القلق ، يمكن أن يولده فيه مجرى الأحداث . في المشهد الثاني يقرر لومومبا كما ذكر سابقا ، أن يستعين

بقبائله في ستانلي فيل ليستولي على العاصمة ، وحالما يغادر المسرح يظهر أفريقي حافي القدمين يرتدي جلد فهد ، وحول

صدره وذراعه وشم وخرز وحلقات وعلى وجهه قناع أفريقي كبير ، وتصاحب دخوله دقات الطبول ، ويتحرك الأفريقي على المسرح بحذر وخفة ، ويبعث في الأرض عن آثار ، ويكلم نفسه .

القناع سيذهب الى ستانلي

لكنه لن يصل

لأنه سيقع

لأنه سيضل الطريق

ويتوه (وكذا)

لأنه ضل الطريق

وتاه

لكن الطبول تقول

اذهب اليه واعنه

وها أنذا ذاهب لأساعده (ص ٣١) .

وبعد ان يغادر المسرح وتغلق الستارة يظهر الصياد ، وهو رجل ابيض يرتدي ملابس السهرة ويذكر هو ايضا ، الجمهور بمقتل لومومبا الذي سي شاهدونه بعد زمن قصير :

الرجل الابيض : حسنا ايها السادة المشاهدون لم اكن اريد ان أخرج لكم لأنني افضل دائما ان اكون في الكواليس ، لكن المخرج امرني ، قال لي : اخرج من خلف الكواليس وتحدث قليلا الى المشاهدين حتى نعد مشهد الموت ، قاومت قليلا ولكنه قال لي : اخرج سلهم وخفف قليلا من وحشتهم وجهزهم لمقتل لومومبا . (ص ٣٢)

ثم يتحدث عن دوره في مقتل لومومبا والطريقة التي استخدمها في تدبيره وفي المشهد الثالث يظهر لومومبا منهوكا بسبب تجواله في الغابة ، وهو يحاول ان يجد طريقه الى ستانلي فيل ويظهر القناع مرة اخرى ليخبره ويخبر الجمهور بأن لومومبا سيموت :

القناع : سيذهب باتريس لأن لومومبا يريد

ولانه لم يفهم همس الشجر وحديث الطبل

لكن حربة سوداء وحمراء

سوف ترجع لومومبا

لأن باتريس حينئذ سوف يفهم

وسوف يعرف

وسوف يبكي

وسوف يضحك

وسوف يحكم

لكنه قبل ذلك

سوف يموت

سوف يموت

سوف يموت (ص ٤١ - ٤٢)

وهكذا اشارت المسرحية الى نهايتها عدة مرات لكي تحور الجمهور من القلق ، ولكي تشجعه على ان يفكر في
الوضعية من اجل تغيير مثيلاتها .

لا تستخدم المسرحية راوية ولكن الصياد الذي يظهر عند نهاية المشهد الثاني شبه راوية ، يضع امام الجمهور
النهاية المسرحية قبل حدوثها ، ويزوده بالمعلومات عن الدور الذي قامت به الامبريالية في مقتل لومومبا ، والوسائل التي
استخدمتها لانجاز ذلك .

وللكورس دور فعال في المسرحية ، يؤثر في مجرى الاحداث ويدفع بها الى نهاية معينة فهو لا يعلق على الاحداث
تعليقا محايدا فقط كما يفعل الكورس التقليدي في المسرح الدرامي ، ولكن يعبر عن فكرة وينصح ويتهم ويحكم . وهو
يمثل الجماعات المتضاربة في الكونغو ابان الازمة الكبرى في البلاد ، والتي قادت الاحداث الى نهاية معينة^(٢٢) ويظهر
الكورس في مشاهد المسرحية الثلاثة : ففي المشهد الاول يوجد كورس الشباب وهو يمثل العمال والفلاحين والطلاب
وكورس الشيوخ وهو يمثل الرجعيين الذين يحبون المساومة ويلجؤون الى البرلمان لحل قضايا البلد . ويحاول قائد
الكورس الثاني ، وهو صديق لومومبا ان يوفق بين الجماعات المختلفة . وفي المشهد الثاني هناك حلقة اليسار وهي نسخة
من كورس الشباب وتؤمّن بآرائه وحلقة اليمين ، وهي نسخة من كورس الشيوخ . وتعتقد بأفكاره كما وضحت ذلك
المقتطفات من أقوالها والتي ورد ذكرها من قبل . وفي المشهد الثالث هناك كورس آخر يمثل قبيلة لومومبا :

الكورس نحن ابناء قبيلتك المحتربة

نحن ابناء الأرض والماء والآلهة

نعرف كيف نعالج روحك الضائعة (ص ٦١)

ولهذا الكورس دور فعال ايضا ، وهو ، وليس لومومبا ، من يعطي المسرحية نهايتها الملحمية ، اذ ان لومومبا
يستغرق في ذكريات ماضيه او وصف حبه لأفريقيا وتغانيه من اجلها ، وهو يواجه « بسلبية » الجنود الذي جاءوا لقتله
ويطلب من افريقيا ان تتأمله :

لومومبا : اثارى لي يا افريقيا

يا حبيبي يا هامتي

من اجل دموعي التي سكبتها في الخفاء

وانا اراقب يدي المرتعشة

وانا اسمع دقات قلبي العالية

وأنا ألهث كحيوان مطارذ مذعور (ص ٥٢)

اما الكورس فيظهر بعد موت لومومبا ، ويدعو الناس الى ان ياتوا برماحهم ويغمسوها في الدم ويباركوها لكي
يبلثوا وجولة اخرى من النضال الذي بدأه لومومبا من اجل الحرية والاستقلال :

الكورس : على كف يدي اليسرى

سانقش اسمك

وفي يدي اليمنى سامسك قلبك

سنخبثك حتى تشفى

سنقول لك ونسمع منك (ص ٦٥)

ثم ينهي الكورس والقناع المسرحية ، سوية بكلام يصور الامل في المستقبل :

الكورس والقناع : ويرجع الغائبون

الذين قتلوا في الملاعب

المغتصبات يصبحن عذارى من جديد

عذارى من جديد

الموق يمسون الحراب

ويدلا من السلاسل في الاعناق

ينبت الورد الاحمر

الورد الاحمر ينبت في الاعناق (ص ٦٥ - ٦٦)

وفي الحقيقة ان الكورس وليس لومومبا ، هو القوة الرئيسية في المسرحية ، وهو الذي يقرر نهاية المسرحية كما يقرر
الشعب مصير البلد في الواقع .

والموسيقى وتتمثل في الطبول ، جزء أساسي وفعال في المسرحية فالطبل شخصية غير مرئية يوحى حضورها
بحكمة افريقيا^(٢٣) ولها لغة لم يعد لومومبا يفهمها :

لومومبا : لقد مزقت الاشواك ظهري ووجهي ، وهامي الطبول ترعيني ، اني لا افهم لغتها . . لم أعد
أفهمها (ص ٣٨)

انها اللغة التي نسيها بعد بقاءه في المكتب زمنا طويلا بعيدا عن الناس وشؤونهم

لومبا . . . لى ، حبسنا انفسنا في ليوبولد خلف المكاتب فنسينا لغة الغابة (ص ٤٢) .

ويجيب القناع على سؤال لومومبا عما تقوله الطبول :

القناع : اخطأ باتريس مرتين

مرة حينما بسط يده اليمنى

ومرة حينما اغلق يده اليسرى

مرة حينما صافع اعداءه

(٢٣) المصدر نفسه ص ٩٦ .

ومرة حينما أعطى ظهره لأصدقائه

مرة حينما اتجه يمينا

ومرة حينما قطع حباله (ص ٤٠)

وعلى الرغم من ذلك تعتقد الطبول أن الومومبا يجب ان يتقلد ، وتطلب من القناع ان يذهب لمساعدته :

القناع لقد كلفتني الطبول بالبحث عنك

لكني اضعتك حينما وجدتك

فقد حاكمتك وادنتك بدلا من ان احميك

ووضعت الخنجر في يد قاتلك

الخنجر الذي قدمته انت لي (ص ٥٩ - ٦٠)

والقناع جزء مكمل في المسرحية ، وهو يعمل مستقلا كما يوضح الشاهد السابق ، وهو يعلق على بعض الاحداث ويتنبأ بأخرى ، وهو يرمز إلى الافريقيين الذين مزقهم الخلافات والنزاعات فتركوا قائدهم يواجه الأزمة بمفرده^(٢٤) .

وليست في المسرحيات شخصيات بالمعنى التقليدي . فالكورسات تمثل فئات من الافريقيين في حين يمثل القناع الافريقيين عموما ، ولم يصور لومومبا ، وهو الشخصية الوحيدة المحددة في المسرحية ، باعتباره فردا ، وإنما باعتباره رمزا للقواد الوطنيين الذين يخفقون على الرغم من اخلاصهم ونبيل رغبتهم . ولذلك فليس هناك تأكيد على حياته الخاصة ، وهو يذكر زوجته لأول مرة حينما يسترجع في المشهد الاول ، ذكريات ماضية ليقهر بها تعاسة حاضره .

لومومبا : طوال ليال (كذا) كثيرة كنت انتقلب في فراشي بجوار بولين احاول ان انام ولا استطيع فأظلم راقدا على ظهري مغمض العينين شاعرا بأنفاسها الحارة على جانب رقبتي (ص ١٨) . ويذكرها مرة أخرى وهو على وشك ان يقتل في المشهد الثالث ، ويطلب منها ان تأخذ الاطفال وتهرب ، وتظهر زوجته مرة واحدة فقط حين يأتي لتندبه بعد موته .

ويذكر لومومبا ابنه حين يواجه الموت ، فيتراءى له طيف ابنه :

لومومبا سيجد نفسه وحيدا في الشوارع الصاخبة

آه

ها هو يقطب

فينزوي في الركن يفكر

يترك كتابه وقطاره الصغير

ويحلم بستانلي فيل

وصديقه ومنزلنا ودراجته

وباللالي الحلوة ، والاشياء المرعبة التي

(٢٤)راجع فاروق عبدالقادر « يا ليل يا عين » في المسرح ، تشرين الثاني ١٩٦٧ ص ٨٦ ، سمير هوض « مأساة لومومبا » ص ٩٦ .

لم يستطع ان يفهمها
لا تقطب يا صديقي
لا تجعل وجهك الصغير حزينا هكذا (ص ٥٣)
ثم يمضي

لومومبا : لا تقطب يا صغيري
ما زال امامك الكثير
ابتسم
ابتسم
ارني ضحككتك الحلوة

نعم ، ها هي . (يتسم لأول مرة) (ص ٥٤)
ان حياة لومومبا الخاصة تخضع لحياته العامة بوصفه قائدا وتخضع علاقته بعائلته لعلاقته بشعب الكونغو وهذا يفرض على الجمهور ان يوجه اهتمامه الى قضايا عامة وليس الى افراد .

وليس في المسرحية قصة تقام على تتابع احداث تتطور الى ذروة تتطلب حلا ، بل ان المسرحية تناقش اسباب موت لومومبا قاصدة ان تدفع الجمهور الى التفكير في الامر وتقويمه ، ويقدم الموضوع في مقدمة المسرحية من وجهات نظر ثلاث مختلفة ويلقي المشهدين اللذان يتبعان المقدمة ضوءاً أكثر على اسباب موت لومومبا من وجهة نظر المؤلف فيصور ان سياسة لومومبا باتجاه شعب الكونغو بأسلوب سردي ، اذ ان حوادث الماضي لا تعرض ، وانما تقصها الكورسات او لومومبا او القناع ، وموت لومومبا هو الحادثة الوحيدة التي تجسد على خشبة المسرح في المشهد الثالث .



آه يا ليل يا قمر

تتكون المسرحية من مقدمة وثلاثة فصول ، وفي المقدمة القصيرة يحكي صوت راوية غير مرئي بعض المعلومات عن مقتل ياسين في قرية بهوت . وتظهر بهية وحيدة على المسرح في حين يقص الصوت كيف انتظرت عودة ابن عمها يوما تحت النخيل وكيف عاشت بهوت في ظلام .

وفي الفصل الاول تخبر بهية الكورس كيف توقفت عن زيارة قبر ياسين ونسيته واحبت صديقه امين الذي يعمل في الطاحونة ، والذي كان واقفا بجانب ياسين عند مقتله يحارب معه الانقطاعيين ويطلب امين يد بهية ، ولكن والدها يرفض لأنها كانت مخطوبة لابن عمها ، ولكن الكورس يقنعه بأن من الأفضل للفتاة ان تتزوج فيوافق .

وفي الفصل الثاني يتنقل امين وبهية الى بور سعيد حيث يعمل امين في معسكر الجيش البريطاني ، ويصبح ميسور الحال ، وتخلع بهية ثيابها القروية وتلبس ثياب السيدات في المدينة . وتبدو بهية سعيدة بأطفالها ولكنها شقية بزوجها الذي

يأتي الى البيت ثملا كل ليلة ، وهو يلجأ الى الشراب ليهرب من احساسه بأنه جبان يخدم الانكليز ويقبل نقودهم ، في وقت يقاسي فيه قومه الفقر والقمع على ايديهم . ثم ينضم اخيرا الى الناس في تمردهم ضد الانكليز ويقتل .

ويؤكد الفصل الثالث على نضال المصريين ضد الانكليز ، فيقتل من المصريين ، وتهاجم عوائلهم رجال الشرطة مطالبة بجثثهم . وتظهر بهية تعيسة بعد موت زوجها ثم ترى في الحلم شيخا يرتدي ملابس بيضاء ، يأخذها الى مكان ترى فيه ياسين وأمين وهما يسكان قمرا ، ويطلب الشيخ منها ان تمضي إليهما لتأخذ القمر ، ولكنها تردد وتقول للشيخ ان في طريقها بحرا ونارا واشواكا ولكنه يشجعها على ان تمشى إليهما وتمد يدها لتأخذ القمر وتستقيظ بهية من نومها مادة يدها نحو القمر .

ويتحقق التغريب في المسرحية بعدة وسائل منها التاريخية . فالمسرحية توضع لحادثة من تاريخ نضال المصريين ضد الاحتلال الانكليزي حصلت عام ١٩٥٠ ، وهذه التاريخية تساعد الجمهور على ان يفكر فيما حصل في الماضي لكي يغير الحاضر .

ويهدم الراوية على الرغم من انه غير مرئي ، مفهوم الحائط الرابع ، ويؤكد للجمهور ، ليس بالكلمات وانما بمجرد وجوده ، ان ما يراه مسرحية ولس واقعا ، وذلك يمنع الجمهور من التوحد مع الشخصيات او الحوادث ويشجعه على التفكير والحكم .

ويزود الراوية المشاهدين بالمعلومات التي تكون خلفية المسرحية ، فيعلم المشاهدون منه عن موت ياسين صوت الراوي بهية وخبريني ع الي قتل ياسين .

فتجيب

وهي تبكي

قتلوه

من فوق ظهر الهجين (٢٥)

ويعلم المشاهدون ايضا كيف تنتظر بهية عودة ياسين كل يوم تحت ظل النخيل :

صوت الراوي : هي تدري اننا حين نموت

لأنعود

لم يعد يوما من الموت احد

لبهوت

رغم هذا فالبدور

ليس تفنى حين تدفن

ربما الانسان ايضا ليس يفنى

حين يدفن

ولهذا قد نعود

(٢٥) نجيب سرور آه يا ليل يا قمر (القاهرة دار الكاتب العربي ١٩٦٨) ص ٢٨ الاشارات التالية في المسرحية تظهر في المتن .

هو يامين لها
ذات يوم
ذات يوم
في فراشة
او حمامة
او عمامة
هكذا الناس جميعا يؤمنون
في جهوت
بالتناسخ
ولهذا تنتظر
تحت ظل النخلتين
كل ظهر
عند ما يأتي القطار
في الآذان (٢٧ - ٢٨)

والجمهور المصري يعرف أكثر مما تخبره الراوية به لان هذه الحادثة معروفة في المتوارث الشعبي في مصر^(٢٦) وقد قدمها نجيب سوير في قصيدة طويلة عنوانها ياسين وبهية ، قدمت على المسرح عام ١٩٦٤ وطبعت عام ١٩٦٥ .

وعلى الرغم من ان الراوي يظهر في المقدمة فقط ، الا ان اغلب احداث المسرحية تروى ولا تجسد على المسرح . فإن بهية وامين يؤديان عمل الراوية ويسردان احداثا عديدة حصلت في الماضي والقسم الاكبر من الفصل الاول تسرده بهية وامين ، فتحكي بهية كيف عانت بعد موت ياسين ، ثم كيف نسيته وأحبت امين (ص ٣٠ - ٣٧) ويحكي امين كيف احب بهية في الايام التي تلت موت ياسين ، وكيف تقابلا ، وكيف وافقت بهية على الزواج منه (ص ٣٧ - ٤٢) وتحكي والدة بهية كيف علمت بالحب بين ابنتها وامين ووافقت على زواجهما على ان يوافق والد بهية عليه . (٤٢ - ٤٥) وكانت خطبة امين لبهية من والدها هي الحادثة الوحيدة التي عرضت ، ولا يوافق الاب الا بعد حوار منطقي طويل بينه وبين الكورس .

وفي الفصل الثاني تروي بهية للكورس كيف كان شاقا عليها ان تترك جهوت وتذهب الى بورسعيد مع امين (ص ٦٩ - ٧٦) ثم يدخل امين ويحدث زوجته ويستلم برقية تخبرها بموت والد بهية ، وبدلا من اخبار بهية بالامر يذهب امين الى القرية ويأتي بوالدتها ، ولا يعرض المشهد العاطفي لالتقاء بهية بأبها وعلمها الحقيقة منها ، وانما يسرده امين (ص ٩٩ - ١٠٠) وحتى ثورة المصريين ومعهم امين ضد الاحتلال البريطاني لا تعرض ، وانما ترويها بهية للكورس (ص ١٠١ - ١١٠) . وليس في الفصل الثالث احداث ، ولكن هناك جواً من الغضب والاضطراب يسود

(٢٦) يراجع محمود امين العالم ، « الاخراج يصنع الدراما » في ياسين وبهية لنجيب سرور (القاهرة وزارة الثقافة والارشاد القومي ١٩٦٥) ص ١١٥ ، ينظر ايضا محمد ملدور عن حيرة الحكماء الى التزام نجيب سرور « في ياسين وبهية ص ٢١ .

مصر ، وتصنفه بهية وأمها وأمين وأحد الشرطة والكورس (ص ١١٢ - ١٣٧) . والجزء الاخير من الفصل هو حلم بهية الذي يرمز الى الامل في المستقبل . وقد استطاعت المسرحية ، بواسطة اعتمادها الكبير على الراوية ، ان تجعل المشاهد منفصلا عن الاحداث لثلا ينجرف معها عاطفيا ولكي يلاحظ الاحداث ويمحكم عليها .

وقد ناقش الناقد المصري احمد عباس صالح المسرحية بوصفها مسرحية تقليدية . ولذلك اعتبر الاعتماد على السرد دون المسرحية عيبا في مسرحية سرور (٢٧) . ولكن المسرحية ملحمية وتحليلها وفق اسس الملحمية التي ذكرت من قبل ، يظهر ان الاعتماد على السرد وسيلة فنية يمكن من تحقيق التغريب وتأثيره على المشاهد .

ولا تسعى الدراما الملحمية الى إثارة العواطف لدى الجمهور ، وانما تشجعه على ان يفكر في الحوادث التاريخية المسرحية . ليستفيد منها في معالجة احداث الحاضر ويتمثل ذلك بتركيز في بيتين من الشعر يصف فيها نجيب سرور الدراما :

الدراما مش حصل وها يحصل ايه ؟

الدراما ازاى ؟ وامتى ؟ وفين ؟ وليه ؟ (ص ٢٤) (٢٨) .

وهذه الطريقة المنطقية تغلب على المسرحية . ففي الفصل الاول تستعيد بهية ذكرياتها مع ياسين وتحاول ان تبرر نفسها وللكورس الحب الذي تمس به نحو امين ويحبها امين :

أمين : يا بهية الحى ابقى م اللي مات

اللي ماتوا ألف رحمة ونور عليهم

انما احنا الدور علينا

يعني نرحم نفسنا . . . (ص ٣٧)

وبعد ذلك يقنع ياسين بهية بأن تعلن موافقتها على الزواج منه ويقنعها بأن ياسين لم يعد له وجود ، وأن لها الحق في

ان يتمتعا بشبابهما وحياتهما :

أمين : دانتي لسه صغار وقدامك شبابك

وانا رايدك يا بهية

وانتي رايداني

بهية : انا ؟

كورس : قولي ايوه ما تنكريش

بهية : واللي لسه دمه سخن ؟

أمين : هو فين ؟

بهية : هو فين ؟

كورس : اسألني عنه الديابه

(٢٧) احمد عباس صالح « آه باليل بالقمر » في المسرح كانون الأول ٩٦٧ ص ٢٥ .

(٢٨) تراجع ايضا لطيفة الزيات « نجيب سرور » والمسرح الملحمي (المجلة نيسان ٩٦٨ ص ٣٩) .

اسألني الدبان ودود القبر ، فين ؟

فين شبابك يا ياسين ؟ . (ص ٤١)

ويحتكم امين الى العقل في حوار مع بهيه ، فهو يبين لها انه لا يقل شجاعة عن ياسين ، لانه كان يقاتل بجانبه في

يوم موته :

أمين : طب ما فيه جدعان اكثر

واللي عايشين مش شويه

ما احنا اهو

هو يومها كان لوحده ؟

كورس : انت كنت هناك ؟

امين : قوليلهم كنت فين

ما انتي عارفه

بهيه : كنت جنبه

امين : جنبه لزق

كورس : والرصاص زي المطر

جت رصاصة في شاله

امين : كان جايز تصيبني

كورس : يومها شلته

فوق كتافك

امين : برضه كان جايز يشيلني (ص ٤١ - ٤٢)

ويستخدم الكورس ، فيما بعد ، المنطق ليقنع والد بهيه بأن يوافق على زواجها من امين ، وبأن يفضل الحياة ، كما

تتمثل في امين ، على الموت الذي يتمثل في ياسين :

كورس : مات ياسين

الاب : ما انا عرفت انه مات

كورس : يعني تبقى البنت ما هيش من نصيبه

ولا هو من نصيبها

الاب : برضه عارف

كورس : يبقى تتجوز ابن الحلال

ايوه ، تتجوز امين

الاب : لا ماتتجوزش خالص

كورس : ليه بقى ؟

انت هاتعاندا مشيئة ربنا ؟

حد يقدر ؟

الاب : ربنا عايز كده

كورس : حكمته فوق العقول

الاب : فهموني حكمته

انا ماعنديش بهية لوحدها من غير ياسين

ولا كان عندي ياسين من غير بهية

كورس : طب وايه ذنب البنية

يعني راح تدفنها حية ؟ (ص ٤٦ - ٤٧)

ويذكر الكورس والد بهية بأن الحي يتطلع الى الولادة لا الى الموت ، لأن الحياة اقوى من الموت ويرد الاب

مجادلا :

الاب : اللي بتولد لازم تدفن

كورس : واللي بتدفن لازم تولد

الاب : الموت اقوى من الحيين

كورس : بس الخلفة من الموت اقوى

اللي يخلف يبقى ماماتش (ص ٦٤)

وتعنى المسرحية ، بوصفها مسرحية ملحمة بالمصريين ونضالهم ضد الاستعمار والاضطهاد اكثر من عنايتها بالشخصيات القليلة التي تقدمها ، ولذلك تؤكد المسرحية على وصف الاحوال العامة والاشارة إليها حتى في اكثر الاحداث خصوصية ، ولا ينسى الراوية وهو يخبر عن موت ياسين وحزن بهية ان يذكر معاناة قرية بهوت بعد هزيمتها على ايدي الاقطاعيين :

الراوى . . . يومها نامت بهوت

في الظلام

هكذا تبدو والليالي

في سواد القبر ، ما لم ينقل الناس القمر (ص ٢٩) وحين يتحدث والد بهية مع الكورس عن زواجها وموت ياسين لا يفوته ان يستثير الناس ضد الاقطاعيين وحماهم من الانكليز :

الاب : واكرهوهم . واكرهوا اللي ما يكرهوهم

واحلفوا ما تخافوا منهم

اصلهم بيخافوا منكم

بس خوفهم اكثر

واللي خوفه اقل يغلب

غنوا غنوا

أوعوا تنسوا

اوعوا تنسوا اللي حصل
 يوم ما طبوا بالمهجين
 وش عصر
 كورس : تعمل ايه الناس قبال البندقية ؟
 الأب : تعمل ايه ؟ تعمل كثير
 لو معاها فوس كثير
 كورس : كان يومها الفوس كثير
 الأب : والبنادق كانت اكثر (ص ٥٠)
 ثم يصف الوالد منع التجول الذي فرضه الانجليز على القرية :
 الأب : البلد تعبت خلاص
 اصلهم بينيمونا ، يوم
 وش المغرب
 زي ماتنام الفراخ
 واللي يطلع بره داره
 يبقى طالع للقضا (ص ٥٤)
 وفي الفصل الثاني تحكي بهية للكورس كيف ترك عمال بورسعيد جميعهم المعسكر البريطاني واحتجوا على المعاهدة
 المصرية البريطانية :

بهية . . . كل عمال البلد كلهم ، بين يوم وليلة

سابوا كامب الانجليز

كورس : طب وليه ؟

بهية : اصلهم شطبوا المعاهدة

كورس : والمعاهدة تبقى ايه ؟

بهية : طب وعهد الله يا عالم

انا ما اعرف هيه ايه

انما جارتني قالتلي

كورس : قالت ايه ؟

بهية : المعاهدة تبقى عقد

أيوه ، عقد جواز تمام

بين بلدنا وبين حكومة الانجليز

كورس : يعني ايه ؟

بهية : يعني لما مصر تزعل

ولا تطلب في الزعل مرة الطلاق

يطلبوها الانكليز

زي جارية لبيت طاعتهم

ويجيئوها بالعساكر للسريير

كورس : حاجة تكسف (ص ١٠٦ - ١٠٧) والفصل الثالث بأجمعه مكرس لوصف الأحوال العامة في مصر :

اضطرابات ، حرائق ، موت ، ودفن . ويصف شرطي كيف يغلي البلد ، وان الحكومة تخشى ان تسلم الجثث الى عوائل الموق :

عسكري ٢ : الجنازة ها تبقى حارة

تنقلب تصبح مظاهرة

والمظاهرة تبقى ثورة

تبقى نار

نار تدق بورسعيد

والشرار يوصل لمصر

كل مصر (ص ١١٠) .

ويصف الشرطي نفسه كيف طلبت الحكومة من رجال الشرطة ان يطلقوا النار على ابناء شعبهم :

عسكري ٣ : سلحونا وجينا طب

اضربوا وضرينا ضرب

زي مانكون انجليز

كورس : يا حفيظ

وانت يعني كمان ضربت ؟

عسكري ٢ : صدقوني

كنت باضرب في الهوا

انا برضه يهون عليه ؟

كورس : تبقي مصري (ص ١١٧ - ١١٨) .

وتقدم المسرحية دوما حوادث متناقضة لكي تلفت انتباه المشاهد الى الامكانيات المختلفة ولكي توحى بأن أحوال الحياة والانسان نفسه كذلك ، ممكنة التغير^(٢٩) ففي الفصل الأول تقضي بهية قصة الايام المؤلمة بعد موت ياسين ، وفي اللحظة التي تصف زيارتها لقبر ياسين ، يدخل امين ويحكي عن حبه لبهية ، فالموت ، اذن ، لا يوقف الحياة والحياة تمضي دوما . وفي الفصل الثالث تظهر بهية مع نسوة اخريات وهن يرتدين السواد ويندبن ازواجهن المقتولين كما يقدم الفصل عدة حوادث عن طريق الرواية تصور الحالة المؤلمة في مصر ، مما قد يجر المشاهد الى حيلة من القنوط ، ولكن

(٢٩) تراجع المصدر نفسه (ص ٤١) .

المسرحية تحول دون ذلك . اذ تسارع الى تقديم مشهد يظهر فيه شيخ يرتدي ملابس بيضاء ويطلب من بهية ان تتبعه وتجد بهية نفسها في مكان مزدحم بأناس يرقصون ويغنون في احتفال زواج ويطلب منها - الشيخ ان ترقص فتتردد أولاً ثم تشارك الراقصين في رقصة تعكس الحزن والسعادة . وبعد ذلك ترى ياسين وامين ومعهما شخص ثالث وهم يحملون قمرا ، ويمدون ايديهم اليها بالقمر لكي تأخذه . وتمشي بهية اليهم ، وتعب في طريقها بحرا ونارا واشواكا ، وقبل ان تتمكن من اخذ القمر تستيقظ من نومها . والمشهد مع انه يحصل في حلم ، يوحي الى الجمهور ان اية وضعية ممكنة التغيير ، وان على الناس ان يغيروها ويظهر امين في الفصل الأول بطلا حارب مع ياسين الاقطاعيين في بهوت . وفي الفصل الثاني يعمل امين في المعسكر الانجليزي ، (وهز ذيله) . كما يصف هو نفسه - حين يأخذ - النقود من الانجليز ، ولكنه في نهاية الفصل نفسه يترك المعسكر ، وينضم مع العمال الى المظاهرات الوطنية ، ويقتل في احدي هذه المظاهرات وهو يحتاج على المعاهدة المصرية - البريطانية ، ويوضح ذلك ايضا ان وضعية الانسان ليست ثابتة ، وان ليس هناك بطلا مطلقا او جانا مطلقا ، وان الانسان وكذلك العالم متغير دوما ويمكن تغييره .

وقد تحدث بعض النقاد ، كذلك كاتب المسرحية نفسه ان للكورس دورا مهما وفعالا ويؤثر في بعض الاحيان على مجرى الاحداث في المسرحية^(٣٠) ويمثل الكورس الصوت العام ، صوت الفلاحين في الفصل الأول الذي تجري احداثه في قرية بهوت . ولذلك يظهر الكورس مرتديا ، ملابس الفلاحين . وصوت العمال في الفصل الثاني في بورسعيد حيث يرتدي الكورس ملابس الصيادين .

ويتضح دور الكورس الفعال حين يجعل بهية في الفصل الأول تكشف حقيقة نسيانها لياسين ، بعد ان كانت تحاول اخفاءها . تقص بهية على الكورس انها ظلت تجلس كل يوم تحت ظل النخلتين تنتظر القطار الذي يأتي عند الظهر ، ويسألها القطار عن ياسين وتغبره هي بالقصة . وفي احد الايام كما تروي بهية ، مر القطار صامتا ولم يكلمها لانه كان غاضبا . والحوار التالي يعرض كيف يستخلص الكورس الحقيقة من بهية :

كورس : وايه هاي زعله ؟

بهية : اصلي مرة جيت هنا متأخرة

مالقتوش

كورس : مرة بس ؟

بهية (بتردد) مرتين

كورس : مرتين يا بهية بس ؟

بهية : لا ثلاثة

كورس : يا بهية

(٣٠) المصدر نفسه ص ٤١ ، جلال العشري آه باليل يا قمر ، المقدمة ص ٣ وللاطلاع على آراء سرور نفسه في دور الكورس ننظر مقالته « آه يا ليل يا قمر » في المسرح والسبها ، كاتون الثاني ١٩٦٨ ص ٣٨ وكذلك كتابة (حوار في المسرح القاهرة الانجلو المصرية ١٩٦٩) ص ٧٩ .

بهية : لا كثير
 بس انا مش فاكهة كام ؟ (ص ٣٢)
 ويستحث الكورس ، فيما بعد ، امين على ان يعترف بحبه لبهية بعد ان كان يضمه :
 كورس : طب وأيه جاب ده هنا ؟
 قول لنا ايه الي جابك ؟
 امين : كنت فايت ع التراب
 صدفه وسمعت العديد
 كورس : قلت صدفه ؟
 امين : ايوه صدفه
 كورس : انت يا اسطى امين بتكذب
 امين : الله ، الله
 ايه بقى لزوم الكلام ده ؟
 كورس : انت بطلت الواور بدري النهار ده
 صدفه برضو ؟
 امين : ايوه صدفه
 كورس : يا ترى بطلته مرة قبل دي ؟
 امين : ايوه ، مرة ؟
 كورس : بطلته مرة ؟
 امين : ايوه ايوه
 كورس : قبلها
 امين : ما تخلفوني
 كورس : قول لنا كام مرة واخلص
 امين : وانا يعني عقلي دفر
 كورس : المهم
 كل مرة في يوم خميس
 يوم زيارة الميتين
 امين : ايوه ، ايوه
 كورس : تبقى صدفه يا امين
 ولأحب ؟
 امين (يصمت) (ص ٣٧ - ٣٨) .

ويقنع الكورس والد بهية بأن يوافق على زواجها من امين كما مر في البحث من قبل ، ويناقش الكورس ايضا امين في قراره بالذهاب الى بورسعيد للعمل في المعسكر الانجليزي :

كورس : حد يخدم الانجليز ١٩

يا ندامه

الآ دي

امين : فيه ألوف في الكامب غيري

كورس : غلطانين (ص ٦١)

وفي الفصل الثاني يستلم امين برقية بموت والد بهية ، ولكنه لا يخبر زوجته بالنبا ، وانما يزعم ان والدتها تريد زيارتهم ، وانه سيذهب الى القرية ليأتي بها وحين تغادر بهية يلوم الكورس امين :

كورس : مش حرام تذكب عليها

امين : احنا غرب

والبلد بندر وله الليل طويل

ومالوش الليل عنين

انتوليّه مستعجلين

ع المناحة ؟

بكره تعرف

كورس : بس كان حقلك تاخذها معاك بهوت

امين : تعمل ايه ؟

كورس : ع الأقل تشوف ابوها

امين : فاضل ليه هاتشوفه فيه

كورس : برضه تحضر دفتته وتودنه

قبل ما يضمه التراب (٩٨ - ٩٩)

ولا تؤكد المسرحية على فردية شخصياتها على الرغم من انها تتناول حوادث من الحياة الخاصة لهذه الشخصيات ، وانما تؤكد على الخلفية الاجتماعية الواسعة ، التي تمثلها الشخصية ومصيرها الذي يرتبط بمصير الجماعة وتظهر المسرحية القوى التي تسيطر على هذا المصير وتوجهه^(٣١) . يمثل ياسين في المسرحية اي فلاح يستغله الاقطاعيون فيعاني ثم يثور ،

(٣١) يراجع احمد عباس صالح ، وآه يا ليل يا قمر ، المسرح والسينما كانون الثاني ١٩٦٧ ص ٢٥ جلال المشري مقدمة آه يا ليل يا قمر ص ١٩ .

ويمثل امين اي عامل قد تستمليه الثروة التي يوفرها الاحتلال الانكليزي لمن يخدمه . وتظهر المسرحية بوصفها ملحمة ، التغير الذي يطرا عليه حين يكتشف ان مصالحه الحقيقية مع العمال والناس الذين يحاربون الاستعمار ، وبهية يمكن ان تكون اية امرأة تقاسي من فقد زوجها او ابنها وزوجها ولكنها تحتل ذلك بشجاعة وتحدى الموت بالأمل والحياة . وبما ان الشخصيات تمثل خلفية اجتماعية واسعة ولا تمثل انفسها فقط ، فان تفاصيل حياتها الخاصة لم تذكر ، وانما ذكر ما يتعلق بالقضية العامة وهي الصراع ضد الاقطاع والاستعمار .

ولا تتقيد مسرحية سرور ، بوصفها ملحمة بحدود الزمان والمكان^(٣٢) اذ ان الحوادث تشغل فترة زمنية طويلة وتحصل في اماكن مختلفة في مصر لتعرض بحرية اكبر مما في المسرحية الارسطوطالية نضال الفلاحين والعمال ضد من يستغلونهم ويحتلون بلدهم . ولا تفصل المسرحية بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وانما تساعد طريقة الرواية على تعميم هذه الازمان وتداخلها من اجل ان تتوضح استمرارية الحياة وتوالدها داخل الشخصيات . في الفصل الأول تحيا بهية في الحاضر ، ثم تأخذ في رواية حزنها بعد موت ياسين وذلك جزء من الماضي وفيها هي تحكي ذلك يدخل امين فيعود الحاضر ثم يأتي الماضي مرة اخرى ، حين يروي امين للكورس قصة حبه لبهية ، وفي الفصل الثاني تظهر بهية في بيتها ببورسعيد وذلك جزء من حاضر المسرحية . ثم تروي للكورس قصة مغادرتها ليهوت ، ويدخل امين فيمثل الاثنان حوادث يومها الأول في المدينة قبل سنوات ، وبذلك يمتزج الحاضر بالماضي . اما في الفصل الثالث فتكون بهية قد فقدت زوجها ولكنه يظهر في مشهد من حياتها الماضية وسط الحاضر .

وليس في المسرحية قصة ذات بداية ونهاية محددتين ، وهي كذلك لا تتطور الى ذروة يتبعها حل^(٣٣) وانما هي سلسلة من الاحداث المكتفية بنفسها ، ومع ذلك يساعد احدها الآخر في توليد التأثير الناجم عن صراع الانسان الدائم من اجل الحرية ، وفشل الاضطهاد في ان ينهي ذلك الصراع ، فالفصل الأول الذي يبدأ برواية بهية لذكرياتها الحزينة بعد موت ياسين وينتهي بزواج بهية من امين ، حكاية مستقلة تعكس انتصار الحياة على الموت . والفصل الثاني حكاية اخرى مبنية على حياة بهية مع امين في بورسعيد ويظهر فيه امين عاملا في المعسكر الانكليزي اولا طمعا في المال ، ثم ناثرا على ذلك الوضع مشاركا العمال الاخرين في الاحتجاج على المعاهدة المصرية - البريطانية . وهذا الفصل مستقل بذاته ايضا ، يصور الانسان وهو يتغير ويغير العالم . والفصل الثالث مجموعة من اللوحات عن بورسعيد المضطهدة في ذلك الوقت ، وينتهي بنداء موجه الى الناس بأن يواصلوا نضالهم لينالوا القمر الذي حلمت به بهية ، وليغيروا الحاضر الى مستقبل افضل .

والفصل الثالث ، وان كان مرتبطا بالثاني ، كامل في ذاته ويعين الفصلين الأول والثاني في توجيه الجمهور الى ان يبادر الى تغيير نفسه والعالم .

(٣٢) تراجع لطيفة الزيات و نجيب سرور والمسرح تلحمي و في المجلة ، نيسان ١٩٦٨ ص ١٠١ جلال العشري مقدمة آه يا ليل يا قمر ، ص ٢٠ .

(٣٣) تراجع جلال العشري مقدمة آه يا ليل يا قمر ، ص ١٩ .

ان تحليل مسرحي (لومومبا) و (آه ياليل يا قمر) يظهر تأثير بريشت في الوسائل الفنية التي استخدمها الكاتبان المصريان فالتغريب عن طريق التاريخية بين فيهما ، كما ان هدفهما تصوير الجموع لا الافراد في صراعها السياسي والاجتماعي ، ولذلك لم تؤكد المسرحيتان على فردية الشخصيات . والمسرحيتان لا تثيران عواطف المشاهد بل تخاطبان عقله بمنطقية وتشجعانه على ان يتأمل في الامور التي تعرض امامه لكي يغير امثاله في الواقع . وليس في المسرحيتين قصة تقليدية تعتمد على تتابع حوادث تتطور وتنتهي الى حل ، وانما تتكونان من اجزاء مستقلة يعين احدها الآخر في الأثر الكلي للمسرحية وتستخدم المسرحيتان الكورس استخداما فعالا ، في حين تنفرد مسرحية لومومبا باستخدام الموسيقى بوصفها عنصرا قائما بذاته على الطريقة البريشتية .

قد يبدو ، لأول وهلة ، أن الحديث عن قضية المسرح الشعري أمر سلس مباشر لا تعقيد فيه سواء أ كنا نقرأ أم نشاهد مسرحية « أوديب ملكا » لسوفوكليس أو « ماكبث » لشيكسبير أو « مدرسة الأزواج » لموليير أو « مصرع كليوباتره » لأحمد شوقي أو « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور أو « السيل » لعلي كنعان . فهذه المسرحيات جميعا تتدرج من حيث شكلها وتكوينها ، ومن حيث اللغة المستخدمة في حوارها ، تحت تسمية « المسرح الشعري » . والمسألة في شكلها المبدئي المباشر ، لا تعدو أن تكون شعرا من جانب ومسرحا من الجانب الآخر ، ومفهوم كل من هذين اللونين من ألوان الفن واضح ومحدد - أو هكذا ينبغي أن يكون .

ومع ذلك فاذا كان الحرص أمرا واجبا عند الحديث عن أية قضية نود أن نعالجها على أساس من الوضوح العلمي ، فإن الحرص عند الحديث عن قضية المسرح الشعري يصبح وجوبه مضاعفا لأنه يقع في هذه المنطقة التي يتداخل فيها فرعان من فروع الفن ، كل منهما له كيانه وملاحمه ومنطلقه التعبيري : أحدهما هو المسرح ، والآخر هو الشعر .

عن المسرح الشعري

وهنا أود أن أقول أن ما أهدف إلى عرضه على هذه الصفحات ليس دراسة « أدبية » عن أبعاد المسرح الشعري ، وإنما هو دراسة تدور داخل إطار يشكل النص المسرحي ، بوصفه الأدبي عنصرا واحدا من عناصره المتعددة . كذلك أبادر هنا فأذكر ، وأنا بسبيل تحديد هدف هذه الدراسة ، أنني أدرك من البداية أن المسرح لم يعد ، على امتداد العصور ، أن يجرد من ينظر إليه من خلال المنظور الأدبي وحده في بعض الأحيان . ويكفي أن أشير في هذا الصدد إلى ظاهرتين :

لطفي عبدالوهاب محيي

أستاذ الحضارة ورئيس قسم المسرح
جامعة الاسكندرية

وأولى هاتين الظاهرتين هي أن النصوص المسرحية اليونانية القديمة التي كتبت أساساً بهدف واحد هو أن تؤدي في عروض يشاهدها كل المواطنين ، كان اليونان يستظهرون مقاطع كثيرة منها ويستشهدون بها في مواقف ومناسبات عديدة ، بوصفها شعراً في حد ذاته بشكله ومضمونه الأدبيين ، سواء أكان ذلك بسبب انطباع باهت في حياتهم اليومية يوضح المقطع الشعري ألوانه ويجسدها ، أو بسبب صورة مبعثرة في أذهانهم يلم هذا المقطع أو ذاك أطرافها ، أو كان هدفه مجرد الاستمتاع بجرس إيقاعي إيحائي يكمن في سطر أو سطور من الحوار الشعري . أما الظاهرة الثانية فهي أن فكرة « المسرح المقروء » ، كلون من ألوان النشاط الأدبي ، قد أصبحت تشكل اتجاهها موجوداً فعلاً يهدف من يهتم به ، من زاوية أو أخرى ، حتى من بين رجال « الفن » المسرحي أنفسهم ، بل إن بعضاً من هؤلاء يتخذون من إشارات وردت عند أرسطو في كتابه « صناعة الشعر » Poetica دعامة لهذا الاتجاه^(١) .

ولا أود هنا أن أتطرق إلى تأصيل هاتين الظاهرتين أو أن أتعرض إلى سلامة وضعها أو عدم سلامته من الناحية النظرية البحتة ، فالظاهرتان قد وجدتا ، وهما بذلك تشيران إلى ممارسة أدبية قامت ولا تزال قائمة فعلاً .

كذلك لا أود من الجانب الآخر ، أن أغوص وراء تفصيلات لغوية حول كلمة « دراما » drama^(٢) التي تعني في أصلها اليوناني « الشيء المؤدى » أو « الأداء » وليس الكتابة أو القراءة أو الاستماع ، أو حول كلمة « ثياترون » theatron (التي اشتقت منها الكلمات الأوروبية الحديثة التي تعبر عن مكان المسرح أو حتى عن المسرح كتصور شامل) والتي تعني في أصلها اليوناني « مكان المشاهدين » ثم صارت تعني « المشاهدين » ثم تدرج معناها ليصبح « العرض المسرحي » ذاته . هذا إلى جانب أن المقطع الأول منها وهو thea يعني النظر أو « المشاهدة » أو « المشهد » ذاته ، ثم تطور ليصبح معناه « مقعداً في المسرح » - وهي تفصيلات واضحة الدلالة فيما نحن بصدد الحديث عنه .

وإنما الذي أوده هو أن أخطئ في حديثي كلا من دواعي الممارسة الأدبية والتأصيل اللغوي لأنطلق في معالجاتي لموضوع الدراسة من اقتناع واقعي مؤداه أن المسرح بدأ في أساسه وفي نشأته التاريخية أداءً يعرض أمام جمهور من المشاهدين ، وظل الخط الرئيسي فيه ، بغض النظر عن أية ظواهر جانبية ، يشير إلى مفهوم لا يستكمل العمل المسرحي كيانه معه إلا بالأداء والعرض والمشاهدة ، ومن ثم فإن الذي سأحدث عنه في هذه الدراسة هو المسرح الشعري بوصفه فناً يقدم فيه الشاعر أو الكاتب نصاً يقوم بتنفيذه فوق خشبة المسرح مخرج وممثلون ، يقف من ورائهم منتج ويعاونهم فنانون مساعدون ومنظرون ومصممون ومنفلدون وإداريون - ويحاول هؤلاء جميعاً أن يقدموا نتيجة مجهودهم المتكامل في هيئة عرض أمام جمهور من المشاهدين ، كما يحاولون عن طريق التسلية (أو الفرجة حسب اللفظة الأكثر تداولاً في الوسط المسرحي الآن) أن يطرحوا من خلال هذا العرض فكرة أو يثيروا قضية أو يتركوا انطباعاً لدى هؤلاء المشاهدين .

(١) فيما يخص المسرح المقروء راجع ، عز الدين اسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، القاهرة ، دار الفكر العربي (مجموعة الألف كتاب - عدد ٤١٢) بدون تاريخ ص ٣٤ .

(٢) استعملت هنا الحروف اللاتينية بدلاً من الحروف اليونانية ، وكذلك الحال مع الكلمات اليونانية الأخرى لتيسير قراءتها على القاري الذي لا يعرف اليونانية .

ومن هذا المنظور نجد أن رحلة الشعر مع المسرح كانت رحلة طويلة فعلا . وفي الحقيقة ، فرغم أن النثر هو الصيغة السائدة الآن في لغة الحوار المسرحي ، بينما لا يحتل المسرح الشعري (بمعناه المباشر الذي يشير إلى مسرحيات يكتب حوارها شعرا) سوى موقع محدود على خارطة الاهتمام المسرحي في الوقت الحالي ، إلا أن اتصال النثر بالمسرح أمر حديث إلى أقصى درجة إذا ما قورن بهذه الرحلة الطويلة التي قطعها الفن المسرحي منذ نشأته حتى اليوم . فبينما لم يصبح النثر صيغة « أساسية » للحوار المسرحي إلا منذ قرن واحد من الزمان ، فإن الشعر كان صيغة الحوار « الوحيدة » منذ أن عرضت مسرحيات ايسخيلوس Aeschylus على المسرح الأثيني في أوائل القرن الخامس ق . م .^(٣) ، وحتى أواسط القرن السادس عشر الميلادي ، ثم استمر بعد ذلك بشكل صيغة الحوار الرئيسية سواء في داخل المسرحية الواحدة أو على مستوى النتائج المسرحية ككل حتى أواسط النصف الثاني من القرن الماضي . ومع ذلك فحتى هذه اللحظة يبدو أن المسرح الشعري ، بمعناه المباشر الذي أمتدح عنه ، لا يزال يمثل قيمة فنية لم يشعر جمهور القرن الذي نعيش الآن عقود الألفية أنهم في غنى عنها . فالمسرح الغربي والمسرح العربي لا يزالان يعرضان مسرحيات ذات حوار شعري حتى هذه اللحظة ، بل أن من بين ما نلاحظه الآن أن بعض المسرحيات النثرية التي أثبتت عروضها نجاحا واستمرارا ظاهرين ، تعاد صياغتها بالحوار الشعري ، سواء بشكل كلي أو جزئي ، لتثبت نفسها من جديد - كما حدث ، على سبيل المثال في حالة مسرحية بجماليون Pygmlion التي كتبها الكاتب الإيرلندي جورج برنارد شو George Bernard Shaw وعرضت في أواسط العقد الثاني من القرن الحالي ، ثم أعاد كتابتها شعرا بشكل جزئي الكاتب والشاعر الأميركي المعاصر آلان جي لارنر Alan Jay Lerner لتصبح مسرحية غنائية تحت عنوان « سيدتي الحسنة ، My Fair Lady في النصف الثاني من الخمسينيات^(٤) .

وفي الواقع فإن التقليد الشعري لكتابة الحوار المسرحي بدأ طبيعيا واستمر كذلك بغض النظر عن الأسباب التي أدت إلى هذه العلاقة الطبيعية بين الشعر والمسرح - وهي أسباب اختلفت من عصر إلى آخر . وهنا نجد الصفة ، أو بالأحرى الطبيعة الشعرية للحوار نبتت في كنف اعتبارين كانا لا بد أن يؤديا إليها بشكل يكاد يكون تلقائيا . فالمسرح الشعري اليوناني - وهو أول شعر مسرحي معترف به اعترافا كاملا في كافة الأوساط^(٥) - ابتدأ في جذوره الأولى في مناسبات دينية ، واتخذت هذه البدايات الجذرية شكل أناشيد راقصة ، هي ما عرف باسم الأناشيد الديثرامبية ، كانت تؤدي في الاحتفالات السنوية بعيد الإله ديونيوس Dionysos إله المحاصيل والكروم والخمر ، واله الدراما فيها

(٣) استثنى هنا نصوصا من الشرق الأولى القديم كتبت جميعا بالشعر ، على أساس أن الحوار لا يزال قائما حول وظفتها الحقيقية ، رغم الانطلاق إلى حد بعيد على طبيعتها المسرحية وهي نصوص يرجع أغلبها إلى ما قبل المسرح اليوناني بألف سنة على الأقل . راجع :

— Etienne Drioton: Le Theatre Egyptien (Le Caire, 1942)

— H.W. Fairman (trans. and ed.), The Triumph of Horus, an Ancient Egyptian Sacred Drama, London, 1974.

— Theodor H. Gaster: Thespis — Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East, New York, 1977.

— Alan Jay lerner: My Fair lady — Amusical play in two acts based on Pygmalion by Bernard Shaw, New York, 1956.

(٥) راجع حاشية ٣ أعلاه .

بعد . وقد كان هذا في حد ذاته أمراً يقود الى الشعر في سهولة ويسر ، بل لعل الأدق أن نقول انه لم يكن يتسق الا مع الشعر - فالذي كان يحدث في هذه الأعياد كان انشادا وغناء ورقصا ، وكلها تعبيرات ايقاعية تدعو بطبيعتها الى الايقاع الشعري . هذا الى أن الجو الديني ، وهو جو يدعو الى لغة الانطباع والايقاع لم يكن بعيدا عن لغة الشعر التي تحتل فيها الصور الانطباعية والأوزان بما لها من ايقاعات موسيقية المكان الأول - وهو جو ظل مستمرا في المسرح اليوناني ، بعد أن تبلور ليتخذ صورته التي وصلت الينا مع ايسخيلوس ، أول الشعراء المسرحيين اليونان الذين وصل الينا عدد من مسرحياتهم الكاملة . أما الاعتبار الثاني الذي قاد الى الطبيعة الشعرية للحوار المسرحي لدى نشأته في المجتمع اليوناني الذي شهد ميلاد المسرح ، فهو أن الكتابة والقراءة لم تكن قد انتشرت بين جمهور اليونان . وفي مثل هذا الظرف يصبح التعبير الشعري ، بسبب ما فيه من ايقاع ، أقرب الى الحافظة والبقاء في الذاكرة من التعبير النثري .

هكذا ، إذن ، ابتدأ التقليد ، وهكذا استمر بشكل طبيعي لا تكلف فيه . فالحوار المسرحي استمر حوارا شعريا حتى بعد أن ألم جمهور المدن أو الدويلات اليونانية بالقراءة والكتابة ، وحتى بعد أن ابتعدت المسرحيات اليونانية بالتدرج عن الجود الديني الذي سيطر على مسرحيات ايسخيلوس ، لتجد هذه السيطرة تقل ، وإن ظلت واضحة عند سوفوكليس Sophocles ، ثم ليتحول الأمر الى حوار عقلائي يشكك في حكمة الآلهة على يد يوريبديدس Eurypides ثم ليصل الى نهاية الشوط فينقلب عند أريستوفانيس Aristophanes ، في أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الرابع ق . م . الى مسرح دنيوي في موضوعاته ولساته (٦) ، بحيث لم تعد هناك من رابطة بينه وبين الدين الا عقد المباريات المسرحية في المناسبة الدينية التي تمثلها أعياد الآلهة ديونيسوس ، والا مذبح هذا الآله الذي ظل يشكل جزءا من عمارة المسرح اليوناني ، يقوم في وسط الأوركسترا Orchestra أو الساحة التي كان يؤدي فيها أفراد الجوقة أو الكورس Choros رقصاتهم وأناشيدهم في المنطقة الواقعة بين منصة التمثيل من جانب ومدرجات المشاهدين من الجانب الآخر .

هكذا كان الأمر عند اليونان ، ومنهم انتقل التقليد الشعري الى المسرح الروماني ، فالرومان كانوا تلاميذ اليونان ومقلديهم في أمور الثقافة عموما ، وفي الفن على وجه التحديد ، سواء في ذلك مجالات الفن التشكيلي أو التعبيري - ومن بين هذه الأخيرة ، الفن المسرحي . وقد تغير المجتمع الأوروبي حين دخل بعد العصر الروماني في مرحلة العصور الوسطى بكل ما تبعها من سيطرة الانحياز الديني وسيطرة رجال الكنيسة بشكل أو بآخر على الحياة اليومية الخاصة والعامة . وهكذا حاول رجال الدين أن يبتعدوا بالمجتمع عن كل ما يذكر بالثقافة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية) بكل جوانبها ، ومن بينها المسرح ، على أساس أنها ثقافة وثنية . ولكن العروض المسرحية ما لبثت أن عادت عامرة مرة أخرى في كنف الدين ، وعاد معها الشعر كوسيلة للحوار من جديد - وإن كانت تفاصيل هذه العودة قد اختلفت بعض الشيء عما كان عليه ميلاد المسرح والحوار الشعري المسرحي عند اليونان .

لقد كانت الموسيقى الكنسية هي التي أدت الى الشعر ، ومن ثم الى المسرح والشعر المسرحي في العصور

(٦) نجد الجود الديني بشكل مسيطر في مسرحيات ايسخيلوس ، ثم بشكل واضح وإن لم يكن مهيمن في مسرحيات سوفوكليس ، ثم يتحول الأمر عند يوريبديدس الى حوار عقلائي يلقي ظللا من الشك على تصرفات الآلهة ، ثم ينتهي الأمر بالسخرية من الآلهة في بعض مسرحيات اريستوفانيس .

الوسطى . فالموسيقى الكنسية لم تكن تحوي ، في البداية ، سوى قدر بسيط من الألفاظ الابتهالية . وهكذا عمل القائلون على أمور الكنيسة على أن يدخلوا في هذه الموسيقى قدرا متزايدا من الجمل على أساس أن الكلمة تركز اللحن وتساعد على التذكير به - وكانت هذه هي البدايات الأولى للمسرح وللحوار المسرحي . فالسطور أو الجمل المتزايدة التي أشرت إليها كانت تتعلق بالضرورة بالقصص الديني المتصل بالأحداث التي يذكرها الكتاب المقدس من بدء الخليقة حتى البعث . وبالتدرج وجد القائلون على الكنيسة أن القصص الدينية يمكن أن تصبح ذات وقع أكبر وأعمق عن طريق التجسيد إذا تحولت الى مشاهد واتخذت شكلا حواريا بدلا من الشكل السردى . ومرة أخرى - هنا كما كان الحال عند ميلاد المسرح اليوناني - كان طبيعيا أن يكون الشعر هو وسيلة الحوار ، فهذه المشاهد الحوارية المسرحية قد ولدت ونمت في كنف الموسيقى الدينية بما لها من إيقاع هو بالضرورة عصب الإيقاع الشعري . وهكذا لم يكن غريبا بعد ذلك أن يظل الشعر هو لغة الحوار بعد أن تحولت هذه المشاهد الكنسية ، بالتدرج ، الى عروض مسرحية خارج حدود الكنيسة ، لتتفرع بعد ذلك الى تشكيل كامل من المسرحيات تضم مسرحيات الآلام ومسرحيات المعجزات والمسرحيات الأخلاقية التعليمية .



هكذا ظل الشعر يشكل صيغة الحوار المسرحي في العصور الوسطى ، وهو وضع لم يتغير كثيرا في العصر التالي ، وهو عصر النهضة (أو البعث أو الأحياء) . ذلك أن عصر النهضة كان يمثل ثورة كاملة على ثقافة العصور الوسطى التي وقفت في وجه كل ما يمت للثقافة الكلاسيكية (اليونانية والرومانية بصفة) على نحو ما أسلفت . ومن هنا فقد كان أبرز مظاهر ثقافة العصر الجديد هو العودة المتدفقة من جانب مثقفيه الى النبع الكلاسيكي في الأدب والفن . ومن ثم في المسرح - لينهلوا منه ويقلدوه ويتأثروا به الى حد بعيد .

على أن ثقافة عصر النهضة لم تكن مجرد رد فعل ، مهما كان عنيقا ، لما كان يدور على ساحة الثقافة في العصور الوسطى . فالرياح التي هبت على المجتمع الأوربي آنذاك كانت رياح تجديد بدأت تتسرب ثم تتغلغل فيه قبل أن تتضح آثارها التي قدر لها أن تغير هذا المجتمع الى مشارف الحضارة الحديثة بشكل تدريجي ابتداء من القرن التالي حتى بلغت ذروتها في القرن الماضي . فعصر النهضة كان قد بدأ يشهد بداية النهاية بالنسبة لمجتمع الاقطاع الذي شكل نسيج العصور الوسطى ، وبظهور المجتمع التجاري الجديد أو بالأحرى بدايات ظهوره على حساب المجتمع الزراعي الاقطاعي ، وما صاحب هذه البدايات من عقلية تحاول الفكاك من أغلال المجتمع القديم وتبحث عن المغامرة في التجارة وفي النظم وفي الفكر كأدوات تعينها على خلق مواطناء لأقدامها بدأت تطورات جديدة تقدم نفسها على ساحة الفن المسرحي ، سواء في موضوعاته أو في صيغة حوارها ، وإن كان ذلك قد تم بشكل رفيع رقيق بحيث لا يمكن أن نقول أنه شكل ظاهرة تعلن عن نفسها في وضوح صارخ .

وهكذا ، اذا كانت الكتابات المسرحية في عصر النهضة قد بدأت تشهد ، الى جانب الموضوعات الكلاسيكية التقليدية أو التي تنهج نهجها ، مسرحيات ذات موضوعات جديدة تتعلق بعضها بالتجارة والتجار وما يحيط بهم من ظروف أو يقوم بينهم من مشاحنات ، ويتعلق البعض الآخر بالصراع بين العلم والايان ويتعلق البعض الثالث بمظاهر

أوسمات أخرى من مظاهر وسمات العصر الجديد^(٧) فإن تطورا مشابها وموازيا بدأ يتسرب الى الحوار الشعري للمسرح وكأنه تلمس حذر للطريق الى مغامرة تهدف الى كشف آفاق جديدة . ذلك أن عددا من مسرحيات عصر النهضة بدأ النثر يتسرب الى بعض جمل الحوار فيها ، وهو تسرب تسلسل من عدد محدود من السطور في بعض المشاهد الى فقرات حوارية طويلة متصلة في حديث متبادل في مشاهد أخرى . ولكن - وهنا أستدرك - دون أن يمس هذا الحوار الثري ما تقوم عليه المسرحية من ميثاق شعري بأي قدر يستحق أن نتوقف عنده . وقد ظهر هذا الحوار الثري المتسلسل على سبيل المثال في مسرحية « هاملت » Hamlet وغيرها عند شكسبير Shakespeare (١٥٦٤ - ١٦١٦) ومسرحية « القصة المضجعة » للدكتور فاوستوس The Tragical History of Doctor Faustus عند كريستوفر مارلو Christopher Marlowe (١٥٦٤ - ١٥٩٣) ومسرحية « قبوليوني أو الثعلب Volpone or the Fox عند جون جونسون Ben Jonson ١٥٧٣ - ١٦٣٧ ومسرحية « دوقة مالفي » The Duchess of Malfi عند جون ويبستر John Webster (حوالي ١٥٧٥ - حوالي ١٦٣٨) .

ونحن اذا حاولنا أن نجد تفسيراً موضوعياً لهذه الظاهرة ، أعني من حيث الشخصيات أو المواقف داخل المسرحيات ذاتها بحيث نستطيع أن نقول ان هذه الشخصية أو تلك تحتل أن يكون حديثها نثراً ، أو نقول ان هذا الموقف أو ذاك يحتمل أن يكون وصفه أو الحوار فيه نثراً ، نجد أن هذا المنطلق ينطبق على مواضيع الحوار الثري في بعض الأحيان ، ولكننا لا نلبث أن نجد الأمر يفلت من يدنا في أحيان أخرى ، بحيث تصبح المسألة عشوائية الى حد كبير . فاذا نظرنا الى هذا التسلسل الثري من حيث الشخصيات نجد أن الأشخاص ذوي المواقع الاجتماعية المتدنية يتحدثون نثراً في أغلب الأحوال ، مثل المهرجين وأفراد جوقه الممثلين في مسرحية « هاملت » ومثل الخادم والسائس في مسرحية « القصة المضجعة » للدكتور فاوستوس ، ولكننا لا نلبث أن نجد أن الأمر لا يقتصر على هؤلاء ، فالأمير هاملت وأوفيليا ابنة رئيس الديوان الملكي في مسرحية « هاملت » والامبراطور والدكتور فاوستوس والعلماء في مسرحية « قصة لدكتور فاوستوس » يتحدثون بالنثر كذلك في عدد من المناسبات . والشيء ذاته نجده إذا حاولنا أن نفسر المسألة من حيث المواقف التي تضمها المسرحية بغض النظر عن الشخصيات ، هنا أيضاً لا نستطيع أن نجد خطأ ثابتاً أو مستمراً . وهكذا لا نستطيع أن نقول مثلاً ان المواقف التي تسيطر عليها العاطفة أو فلسفة الحياة أو التأمل في مظاهر الكون وعجريات القدر هي التي يقدم فيها الكاتب حواراً شعراً ، بينما يترك الحوار الثري للمواقف التي يتحدث فيها أشخاص المسرحية عن تفاصيل الحياة اليومية . وانما تسير الأمور في تنقل بين الشعر والنثر لا أجد أنه يخضع لقاعدة ظاهرة^(٨) .

(٧) من التجارة والتجارة تقدم كمثال مسرحية شكسبير : تاجر البندقية ، من الصراع بين العلم والايمان مسرحية كريستوفر مارلو : القصة المضجعة للدكتور فاوستوس ، من مظاهر وسمات العصر الجديد مسرحية بن جونسون : قبوليوني ، وقد ان ذكر المسرحيتين الاخيرتين في المتن ادناه

(٨) في مسرحية هاملت يأتي الحديث نثراً ، على سبيل المثال ، في حالة المهرج الأول والمهرج الثاني (فصل ٥ - مشهد ٥) وهو حديث بين اثنين من الطبقة المتدنية . ثم بين هاملت والممثل الأول في الجوقة المتجولة (ف ٢ - م ١) حديث عن امور عادية لا تحتمل الشعر . ثم بين هاملت وأوفيليا (ف ٣ - م ١) مع ان هاملت من الاسرة المالكة وأوفيليا من الطبقة الارستقراطية والحديث ينضج بالصورة الشعرية .

في مسرحية القصة المضجعة للدكتور فاوستوس يأتي النثر في حديث رويين السائس وواجز الخادم (مشاهد ٩٨) وهم من الطبقة المتدنية ، ولكن حديث واجز (الخادم) في بداية مشهد ١٤ يأتي شعراً دون مرور فهو حديث غير شاعري . الحديث بين فاستوس وعوق فامبولت (مشهد ١٣) حديث بين ارستقراطية فكرية واخرى اجتماعية يجمي نثراً في موضوع لا يحتمل الا النثر . حديث الامبراطور مع فاوستوس (مشهد ١٣) يبدأ نثراً ، وموضوع الحديث يناسب النثر ، ولكن الامبراطور لا يلبث ان يتحول حديثه ، وهو مستمر فيه ، الى شعر دون موجب شاعري لهذا التحول .

ويبدو ، في تصوري ، ان المسألة لم تكن تعدو أن تكون نوعاً من « الترصيع » للمسرحية الشعرية بطور أو مقاطع من النثر نظر اليه الكتاب المسرحيون على أنه « أمر لا غبار عليه » ، ان لم يكونوا قد نظرو اليه فعلاً على أنه نوع من التجديد المستحب الذي يمثل « صيحة العصر » آنذاك .

ولكن صيحة العصر هذه قدر لها ألا تفقد سحرها بسهولة . ففي القرن التالي (وهو القرن السابع عشر) ، رغم استمرار الشعر كأساس ملزم عند شعراء وكتاب وممارسين مسرحيين مثل كورني Pierre Corneille (١٦٠٦ - ١٦٨٤) وراسين Jen - Baptiste Racine (١٦٣٩ - ١٦٩٩) ، سواء في المسرحيات التراجيدية أو الكوميديّة ، إلا أن شاعرا وكاتباً وممارساً مسرحياً معاصراً لهما ، وهو مولير Jean - Baptiste Moliere (الذي كان يشكل معهما قمة الكتابة المسرحية في فرنسا في القرن السابع عشر) خرج عن القاعدة التي التزم بها معاصراه الكبار - فرغم أنه التزم بالخط الشعري في الحوار في أغلب مسرحياته (التي كانت كلها مسرحيات كوميدية أو هزلية) التزاماً كاملاً ، إلا أنه استخدم الحوار الشعري والنثري متداخلين في المسرحية الواحدة (على نمط ما رأيناه بين كتاب عصر النهضة) كما في مسرحية « أميرة ايليس » Princesse D,Elide (١٦٦٤) ولكن هذا الكاتب لم يقتصر على استخدام الحوار النثري بهذه الصورة « الترصيعية » ، وإنما خطا خطوة أبعد من ذلك في مجال هذا الحوار ، وهكذا جعل الحوار « بأكمله » نثراً في عدد من مسرحياته ، سواء في ذلك المسرحيات الهزلية Farce مثل مسرحية « الطبيب الطائر » Le Medecin Volant (١٦٥٩) أو مسرحية « زواج بالاكراه » Le Mariage Force (١٦٦٤) ، أو المسرحيات الكوميديّة التي كان من بينها « طبيب رغم أنفه » Le Medecin Malgre lui (١٦٦٦) ، و « البخيل » L'A-vare (١٦٦٨) .

هكذا كسب النثر أرضاً جديدة على حساب الحوار الشعري في عالم المسرح . ولكننا يجب أن نلاحظ أن هذا الكسب كان في جانب واحد فحسب وهو جانب المسرحيات « الكوميديّة » التي تركز بالضرورة على المفارقات اليومية المضحكة (أو هكذا على الأقل تبدو الأمور في ظاهرها) وهي مفارقات لا تحتاج بالضرورة الى تعبير شعري يفصح عما يريد الكاتب أن يوصله من خلالها الى جمهور المشاهدين . على أن هذا الكسب النثري الذي تحقق على يدي مولير في النصف الثاني من القرن السابع عشر بدأ للوهلة الأولى على الأقل ، وكأنه بسبيل أن يرسخ نفسه على حساب المسرح الشعري في أول العقد الثالث من القرن التالي حين ظهرت لأول مرة على المسرح مسرحية تراجيدية كتب حوارها كله نثراً - وهي مسرحية « المكابيات » Les Macchabees التي كتبها الناقد والكاتب المسرحي الفرنسي لاموت Antoine Houdart la Motte (١٦٧٢ - ١٧٣١) لتعرض عام ١٧٢١ قبل أن تظهر مطبوعة في غضون العام التالي .

وقد كتب لاموت بعد ذلك ثلاث مسرحيات تراجيدية أخرى مستخدماً الحوار النثري ، قدر لواحدة من بينها وهي « ابنه دو كاسترو » Ines de Castro (١٧٢٣) أن تكون واحدة من الانجازات المسرحية التي حققت نجاحاً كبيراً في القرن الثامن عشر . وكان هذا خليقاً ، من الناحية النظرية ، أن يكون بداية الاجتياح النثري للحوار المسرحي الذي ظل الجانب التراجيدي فيه ، حتى ظهور مسرحيات لاموت ، حكراً على مملكة الشعر ، لا يجرؤ أن يقترب منه

أحد ، ومع ذلك فحين أطل القرن التاسع عشر ، وحتى بعد أن بدأ يتقدم في عقده الرابع ، بدت الأمور وكأن الكسب الثري الذي حققته خطوة لاموت ، أو كان يفترض أنها حققت على حساب الحوار الشعري لم يكن سوى فورة مؤقتة إذ ما لبث الشعر أن عاد ليحتل مكانته السابقة الراسخة كأداة أساسية للحوار المسرحي . ففي العقد الأول من القرن التاسع عشر ظهر الجزء الأول من مسرحية « فاوست » Faust (١٩٠٨) للشاعر الألماني جيته Johann Wolfgang von Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ، ثم ظهر الجزء الثاني منها في ١٨٣٢ في أعقاب وفاة الشاعر . وقد سيطر الشعر في هذه المسرحية على لغة الحوار سيطرة تكاد تكون كاملة بينما تراجع النثر إلى مكانه المحدود ومكانته المحدودة التي كان عليها في مسرحيات عصر النهضة ، حلية « ترصيعية » لا تزيد على ذلك كثيرا .

- ٢ -

على أن الحوار الثري في المسرح ، إذا كان قد اتخذ حتى الآن صورة التسلسل الحذر أحيانا و الجريء أحيانا أخرى ، إلى مملكة الحوار الشعري المسرحي ، فإن أمرا آخر أكثر خطورة كان قد بدأ يمس موقع هذا الحوار الشعري بشكل ، أن كان قد بدأ بسيطا في بدايته ، إلا أنه كان مقدمة لتطورات جذرية في فترة لاحقة . ذلك أن الأمر لم يقتصر في الفترة التي انتهينا من الحديث عنها على الممارسات النثرية في الحوار المسرحي ، وإنما بدأنا نشهد إلى جانب ذلك ، تعليقات على هذه الظاهرة على مستوى « التنظير » سواء من جانب الكتاب المسرحيين أنفسهم أو من جانب غيرهم من المفكرين . في أواسط القرن السابع عشر كان بيير كورني الكاتب الفرنسي المسرحي الذي رأيناه ملتزما بالحوار الشعري ، قد بدأ يعلق على استخدام الشعر كوسيط حوار في المسرح وجاء هذا التعليق غريبا ، أو على الأقل جديدا ، من جانب شاعر مسرحي ملتزم مثله ، ففي المناقشة أو الفحص examen الذي شكل أحد قسمين انقسمت إليهما مسرحيته « أندروميد » Andromede (١٦٥٠) نجده يقول « لا بد أن اعترف أن النظم الذي يستخدم للحديث في المسرح ، يفترض فيه أن يؤخذ على أنه نثر . فنحن لا نتحدث عادة بالنظم . وبدون هذا الافتراض ، فإن الوزن والقافية سيبتعدان بالحوار عما هو حقيقي » .

ولكن إذا كان ما ذكره كورني يتضمن إدراكا لدور النثر في الحوار المسرحي من حيث الافتراض ، إلا أن هذا الكاتب لم يكن يريد ، من حيث الفعل ، أن يحول افتراضه هذا إلى واقع ملموس في ممارسته في مجال الكتابة للمسرح ، بل كان لا يزال أسير الحوار المسرحي الشعري المنظوم - ومن هنا جاء حديثه عن الحوار الثري « المفترض » في حقيقته تبريرا لا استمرار الحوار الشعري في عصر لم يعد من الممكن فيه تجاهل ظهور الحوار الثري في الأعمال المسرحية . وهكذا لم يحسم كورني قضية الاختيار أو التوفيق بين الحوار الشعري والحوار الثري في المسرح . والسبب الذي دعا إلى هذه الأزدواجية في تعليق كورني واضح ، فالمعصر كان لا يزال في صميمه عصر التقليد الشعري في الحوار المسرحي . ومن هنا فإذا كان شيكسبير ورفاقه من الشعراء الانجليز عصر النهضة قد كتبوا حوارهم في القرن السابق (السادس عشر) بالشعر الموزون الخالي من القافية (إلا في الأغنيات حيث ظهرت القافية) ، فإن المسرح الفرنسي ، ممثلا في كورني ورفيقه راسين وموليير (في المسرحيات الشعرية لهذا الأخير) قد تمسكوا بالتقليد الشعري كاملا ، فجاء حوارهم المسرحي ملتزما بالوزن والقافية معا .

ولكن اذا كان كورني قد مس موضوع الشعر والنثر في الحوار المسرحي دون أن يحوله الى قضية، فإن كاتبين فرنسيين آخرين قد اقتربا به من حافة القضية فعلا : وأول هذين الكاتبين هو لاموت الذي التقينا به ويمسرحياته التراجيدية النثرية منذ قليل . لقد كان هذا الكاتب مجددا يحاول التخلص من سيطرة القوالب التقليدية على المسرح ، سواء أكان مجال هذه السيطرة هو بناء المسرحية أو كان التعبير الحوارى عن هذا المضمون ، وهو ما أفصح عنه في مجموعة من الأحاديث أصدرها عام ١٧٣٠ تحت عنوان « أحاديث عن المسرحية التراجيدية » *Discours sur la Tragedie* رفض فيها النظم كأداة للحوار المسرحي مصورا إياه على أنه « مجرد ترتيب آلي للنثر » ولكن لاموت لم يدفع الموضوع الى أكثر من هذا التصور العام ، فلم يتحدث عما يمكن أن يكون للنثر من مزايا تعطيه الحق الأول كأداة للحوار المسرحي ، وربما كان هذا نتيجة لأنه كان يفقد الموهبة اللازمة لتقديم هذه المزايا ، كما يفترض دونونجهيو الناقد الأميركي (٩) ، وإن كنت أود أن أضيف الى هذا الافتراض أن لا موت ، رغم تحمسه للتجديد ، كان اهتمامه موزعا بين أكثر من فرع من فروع الأدب ، ومن ثم فإن المسرح لم يكن بالنسبة له الا واحدا من هذه الفروع « الأدبية » . وحتى في حدود هذا التصور فإنه لم يكتب ، كما مر بنا ، سوى أربع مسرحيات لم تشغل سوى ست سنوات من حياته الأدبية التي تشير الشواهد الى أنها امتدت أكثر من ثلاثين عاما (١٠) - ومثل هذا التوزيع لا يسمح ، في تصوري ، بتحول الاهتمام بالوسيط الحوارى المسرحي الى قضية .

أما الكاتب الآخر الذي اقترب من حافة القضية بالنسبة للتنظير فيما يخص الحوار المسرحي فهو ستندال - *Sten dahl* (وهو اسم الشهرة ، أو الاسم القلمي *Nom de Plume* الذي اتخذ الكاتب الفرنسي ماري - أنري بيل Marie- Henri Beyle ، ١٧٨٣ - ١٨٤٢) . ففي عام ١٨٢٣ نجد هذا الكاتب يقول في كتاب أصدره في عام ١٩٢٣ وأعيد طبعه بشكل أكثر عنفا في ١٩٢٥ ، تحت عنوان « راسين وشيكسبير » *Racine et Shakespeare* « اني على اقتناع كامل بأن المسرحيات التراجيدية ينبغي أن تكتب لجيلنا ، نحن الشباب . . . الذين يتميزون بالميل الى الجدل ، وتغلب عليهم الجدبة ويتسمون بقدر من الغيرة - انها ينبغي أن تكتب بالنثر ففي أيامنا هذه لم يعد البحر السكندري وأطول بحور الشعر الكلاسيكي وأكثرها طواعية للحوار عند شعراء المسرح (الا وسيلة للتغطية على الغباء » (١١) . وقد ألمح الكاتب الى سبب ذلك في السطور الأولى التي افتتح بها مقاله حيث يذكر أنه « لا يوجد وجه للشبه بيننا وبين مجموعة المركيزات (مقابل اللوردات الانجليز أو الباشاوات في مجتمعنا السابق) في حللهم المطرزة وشعورهم السوداء المستعارة التي كانت تكلف الواحد منهم ألف قطعة من العملة الذهبية . لقد أصدر هؤلاء أحكامهم عام ١٦٧٠ على مسرحيات راسين وموليير . وهذان الرجلان العظيمان انما كانا يهدفان الى اطراء ذوق هؤلاء المركيزات ، فكانا بذلك يعملان من أجلهم » .

(٩) Denis Donoghue: *The Third Voice*, Princeton, 1966, ch. I

(١٠) انتخب لاموت عضوا في الاكاديمية الفرنسية عام ١٧١٠ تقديرا لنجاحه الادبي الذي اقدر انه حصل عليه نتيجة لشاط استمر عشرة سنوات او اكثر ، وظهرت احاديثه المشار اليها في المتن عام ١٧٣٠ .

(١١) مترجم الى الانجليزية ومشتور ضمن مجموعة نصوص في النظرية والنقد المسرحيين من العصر اليوناني حتى جروتوفسكي . جمعها وترتها ونشرها Bernard F. Duke عام ١٧٤٤ في نيويورك تحت عنوان *Dramatic Theory and Criticism — Greeks to Grotowski* وسأشير الى هذه المجموعة من النصوص بعد الآن تحت

حروف DTC

ولكن ، ستندال ، شأنه شأن لاموت ، لم ينجح في أن يدفع مسألة الصيغة اللغوية المناسبة للحوار الشعري الى أبعد من حافة القضية . فالمسرح لم يكن شغله الشاغل ، بل كان في واقع الأمر بعيدا كل البعد عن أن يكون شغله الشاغل اذ كان هذا الكاتب روائيا وكاتب مقالات في المقام الأول ، وحتى مقالاته كانت من النوع الموسوعي الذي يغطي دائرة واسعة من المواضيع لا تسمح لواحد منها أن يتفرد باهتمام يتصف بالاستمرارية اللازمة لتحويل الحديث عنه الى قضية (١٢) . أما عن السبب الذي قدمه في بداية المقال كأساس لهجومه على الحوار الشعري ، فرغم التلميح الذي يقترب من التصريح بأن الفن المسرحي يجب أن يكون من أجل الشعب وليس من أجل الأرستقراطية الموسرة ، وهي طبقة تفضح كلمات الكاتب بالشك في جديتها وسلامة أحكامها ، من حيث ان المسرح بالنسبة لهذه الطبقة الغارقة حتى أذنيها في الثروة هو مجرد أداة للترفيه - إلا أن حديث ستندال في هذا المجال ربما اقترب من « حديث الصالونات » عن شعبية الفن المسرحي « التي تستوجب ابتعاده عن الحوار الشعري » أكثر من اقترابه من « قضية » الفن المسرحي وأداة الحوار التي تلائمها أو لا تلائمها ، شعرا كانت أم نثرا . فالكاتب قد تنقل داخل محيط من الأرستقراطية منذ فترة اقامته في فرنسا وكان يغشى مجتمع الصالونات في باريس ، بينما كان لديه من فسحة الوقت وسعة ذات اليد ما جعل في مقدوره ، خلال ست سنوات أو أكثر قضاها في ايطاليا ، أن يختلط بالنخبة الأرستقراطية المثقفة ، سواء من بين الايطاليين أو غيرهم من شخصيات المجتمع الأوروبي المخملي الذين وجدوا في هذا البلد بسحره الكلاسيكي المتوسطى منتجعا ، يطول فيه المقام أو يقصر ، لممارسة الترف والاجتماعي والذهني - وهو أمر ترك بصماته على حياة ستندال وكتاباته (١٣) .



لم يتوصل المنظرون ، اذن ، ابتداء من أواسط القرن السابع عشر وحتى أواسط العقد الثالث من القرن الماضي ، الى أن يجعلوا من موقفهم ازاء المسرح الشعري قضية محددة يطرحونها على الرأي العام بشكل مدبب يتحدث من منطق ومنطلق الأسباب والمسببات ، وان كانوا قد عرفوا بموقفهم هذا بما لا يدع مجالا للالتباس في اتجاهه . ولكن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد ، فقد شهدت العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي والعقد الأول من القرن الحالي - في غضون خمسة وثلاثين عاما ليس إلا - ميلاد حركتين كبيرتين حول لغة الحوار في المسرح ، وهما حركتان شكلتا هجوما مباشرا على المسرح الشعري ، ليس بمفهومه التقليدي كمسرح يكتب حوار شعرا فحسب ، بل كتصور يتخطى الحوار ذاته لتصبح معه هذه التسمية شيئا لا يتعلق بالشعر (بمفهومه المتعارف عليه) أو بالحوار اللفظي أساسا .

وقد قدر لهاتين الحركتين أن يكون لهما من الصدى ما أثر على فكرة المسرح الشعري من أساسها - وهو صدى ما زال يتردد حتى الآن في مناقشات ومناقشات مضادة سواء حول أهمية المسرح الشعري ومبررات وجوده ، أو حول التصور الذي يجب أن يكون عليه هذا المسرح . وقد تمثل كل هذا في ظاهرة واضحة هي : تفتيت مفهوم المسرح الشعري

(١٢) كتب ستندال في مجالات الرواية والسيرة والسريرة الذاتية والوصف والسباحة وعدد اخر من المجالات .

(١٣) اقام ستندال في ايطاليا في الفترة بين ١٨١٤ و ١٨٢١ ومن بين المجموعة الأرستقراطية التي اختلط بها خلال هذه الفترة الشاعر الانجليزي لورد بايرون Lord Byron والكاتبة الفرنسية مدام دوستايل Mme. De Stael والشاعر الايطالي موني Monti الذي اعتبره ستندال اعظم الشعراء الموجودين على قيد الحياة آنذاك .

بتصوره التقليدي الذي رأيناه يسود وسيطر منذ أوائل القرن الخامس ق . م . حتى أواسط القرن الماضي ، بحيث أصبحت لدينا مجموعة من التعريفات التي تتصل بموضوع العلاقة بين الشعر والمسرح ، فبدأنا نسمع عن (الشعر المسرحي) و (المسرح الشعري) و (شعر المسرح) و (الشعر في المسرح) و (النظم المسرحي) و (المسرح المنظوم) ، وهي تعريفات لكل منها مدلول أو مضمون يرى أصحابه أنه لا يجوز تخطيه إلى مضمون آخر ، بل يرون في بعض الأحيان أنه هو المضمون الوحيد الذي لا يجوز أن يكون هناك غيره كما سنرى بعد قليل . وهي أصداء ما لبثت أن وصلت تردداتها الى عالمنا العربي فتركت أثرها اما بشكل مباشر من حيث الممارسة أو الرأي فيها يخص الحوار المسرحي ، واما بشكل جانبي عن الشعر والنثر وأشكالهما وما قد يكون بينهما من تداخلات ليست بعيدة ، في جانب منها على الأقل عن قضية المسرح الشعري .

وقد كانت الشرارة الأولى التي اندلعت منها هاتان الحركتان هي « حركة الطليعة » Avant- garde التي ظهرت في فرنسا في أواسط القرن الماضي لتعطي للفن تصورا جديدا يصبح معه وسيلة لتطوير المجتمع . وقد كانت هذه الحركة في الواقع مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتفاعلات التي اعتمل بها المجتمع الفرنسي وبقية المجتمع الأوروبي في أواسط القرن كأثر من آثار الحركة الصناعية النامية ، بكل ما أدى اليه هذا النمو من تناقضات اجتماعية . وكما انتقلت الثورة الشعبية التي اندلعت في فرنسا عام ١٨٤٨ الى بقية الدول الأوروبية ، فقد انتشرت حركة الطليعة كذلك خارج الحدود الفرنسية لتصبح حركة أوربية عامة ما لبثت أن تبلورت ملامحها الفنية في كيان مستقل عن العمل السياسي ، يعبر عن تطلعات المجتمع دون أن يتحول على أداة في يد المهيجين السياسيين - وهو أمر بدأ يتم في السبعينات من القرن الماضي (١٤) .

وقد كان صاحب الحركة المسرحية الأولى التي كانت نتاجا طبيعيا لحركة الطليعة ، والتي واجهت المسرح الشعري بعنف لم يسبق له مثيل ، هو الكاتب المسرحي النرويجي هنريك ابسن Henrik Johan Obsen (١٨٢٨ - ١٩٠٦) . وقد ابتدأ ابسن حياته شاعرا ما لبث أن وصل الى القمة في فن الشعر ، ثم قدم به عددا من المسرحيات بلغ ١٢ مسرحية على مدى ١٧ عاما بين ١٨٥٠ و ١٨٦٧ ، لم تظهر فيها الا فقرات ضئيلة من الحوار الثري في بعض المسرحيات على لسان الفلاحين وأفراد الطبقات الاجتماعية المتدنية الأخرى ، كما في مسرحية « المتظاهرون » (١٨٦٣) على سبيل المثال . ولكنه حين وصل الى ذروة نجاحه في آخر هذه المسرحيات الشعرية ، وهي مسرحية « بيرجنت » التي ظهرت عام ١٨٦٧ (١٥) اتجه بكل اندفاع في الاتجاه المضاد ، وهو اتجاه الحوار الثري ، ليكتب من خلاله ١٤ مسرحية على مدى ثلاثين عاما ، مبتدئا بمسرحية « عصبة الشباب » في ١٨٦٩ ومنتھيا عام ١٨٩٩ بمسرحية « عندما نفيق نحن الموق » .

Renato Poggioli: The Thery of the Avant — Garde (English tras. by Gerald Fitzgerald), Harvard University Press, (١٤) 1968, pp. 8 — 12

(١٥) طبعت المسرحية في كوبنهاجن في ١٤ نوفمبر ١٨٦٧ لأول مرة ، وطبعت للمرة الثانية بعد ذلك بأسبوهين راجع :

D T C, p. 559, n.1.

هذا الاندفاع المضاد للمسرح الشعري. أثار إعجاباً وضجة شديديتين في الوسط المسرحي اختلط كل منهما بالآخر. ولكنه لم يقتصر على ذلك، فقد أصبح في الواقع مذهباً فنياً لا يحيد عنه بالنسبة هنريك إبسن، فبعد ١٤ سنة من بدء هذا الاتجاه (وفي الواقع حتى آخر حياته) كان لا يزال على أصراره المنفعل على أن المسرح الشعري قد انتهى عهده إلى غير رجعة، وهو ما نجده في شكل مدبب في خطاب أرسله إلى الممثلة لوسي فولف في ١٨٨٤ حيث يقول «إن فنّان المشاهد الذي يتخصص في مسرح اليوم ينبغي ألا يقبل التعامل مع النظم (الشعر المنظوم)، إذ من غير المحتمل أن النظم سيستخدم إلى حدّ يستحق الذكر في المستقبل المنظور. ذلك أن أهداف المهتمين بالمسرح في المستقبل يكاد يكون من المؤكد أنها لن تتوافق مع هذا النظم، ولذلك فإنه مقضي عليه دون نزاع، لأن الأشكال الفنية تندثر، كما اندثرت الأشكال الحيوانية في عصور ما قبل التاريخ، حين ينقضي عصرها»^(١٦)

هذا عن الحركة الأولى التي شكلت أول هجوم حقيقي يصوب نحو أساس الموقع الذي احتله المسرح الشعري حتى ذلك الوقت. أما الحركة الثانية التي كانت على مستوى هذه الخطوة في قوتها وفي ثورتها فهي تلك التي أقدم عليها في ١٩٠٥ كاتب ومصمّم مسرحي هو إدوارد جوردون كريج Edward Gordon Craig. ففي هذه السنة أصدر كريج كتاباً تحت عنوان فنّ المسرح The Art of the Theatre ضمنه فكرة بالغة في غرابتها فيما يخص تصوّره لمقومات المسرح من حيث أنه نظر إلى الحوار (سواء أكانت لغته شعراً أم نثراً) على أنه عنصر لا تكاد تكون له أهمية بالمرّة في بناء المسرحية. ويبدو أن الفكرة، رغم أنها كانت تشكل في غرابتها قفزة ثورية بالنسبة لما كان موجوداً عند السطح آنذاك، إلا أنها كانت تحجب بشكل أو بآخر، على إلهامات أو تساؤلات كانت تنتظر من يفجرها، اختلافاً أو اتفاقاً مع ما كان قائماً بالساحة الفنية المسرحية. إذ لم لبث هذا الكتيّب أن ترجم ونشر في عدد من اللغات الأوروبية، كما دعي صاحبه لينتج ويخرج عدداً من المسرحيات في شتى العواصم الفنية في أوروبا والولايات المتحدة. هذا بينما أثار الكتيّب إعجاباً زائداً من أعلام مسرحيين مثل الشاعر والكاتب المسرحي وليم بتلر بيتس William Butler Yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩) والممثل والمخرج الفرنسي جان لوي بارو Jean Louis Barrault (١٩١٠ - ٩٠) بينما تعرّض لهجوم من علمين مسرحيين آخرين في حجم الكاتب المسرحي الإيرلندي جورج برنارد شو George Bernard Shaw (١٨٥٦ - ١٩٥٠) والمصمّم المسرحي الأميركي لي سيمونسون Lee Simonson (١٨٨٨ - ١٩٦٧). وقد كان كل ذلك في الحقيقة انعكاساً للأثر العميق الذي تركته أفكار كريج فيما يخص اتجاهه المنكود على مسيرة الفكر والفن المسرحي خلال القرن الحالي في كل من أوروبا وأميركا على السواء.

كان هذان هما التصورين اللذين تركا بصماتهما بوضوح على الحركة المسرحية منذ بداية السبعينيات في القرن الماضي وحتى هذه اللحظة. ولنبداً بالتصوّر الثاني الذي رأينا جوردون كريج يفجره في منتصف العقد الأول من القرن

الحالي ، رغم أنه جاء من الناحية الزمنية ، متأخرا عن التصور الذي طرحه هنريك إبسن قبل ذلك بثلاثة عقود ونصف العقد ؛ وذلك لأن ما طرحه كريج كان في حقيقة الأمر مصوباً ليس الى الاختيار الشعري في مقابل الاختيار النثري كصيغة من صيغ الحوار ، وإنما كان تصور كريج ، كما رأينا ، مصوباً نحو الحوار ذاته كمقوم من مقومات المسرح رأى هذا المصمم المسرحي أنه قد تجاوز عصره ومبررات وجوده من حيث قدرته على التعبير عن الطبيعة الشعرية للمسرح .

ولنستمع الى ما ذكره كريج في دراسته التي قدمها في هذا الصدد والتي أسلفت الإشارة إليها . أنه يقدم تصوّره في هيئة حوار يفترض أنه دار بين مخرج ومشاهد متحمس حول النص الشعري لمسرحية معروضة . وبعد أخذ وردّ حول قيمة الحوار في حد ذاته ينجح المخرج في اقناع المشاهد بأنه اذا وجدت « فكرة » للمسرحية وأمكن تنفيذها بحيث تصبح صالحة للعرض أمام جمهور المشاهدين بأية صيغة ، حتى ولو كانت هذه الصيغة شيئاً مختلفاً كلّ الاختلاف عن الحوار الذي يصنعه الشاعر ، فإن ذلك يكون شيئاً مقبولاً ، بغض النظر عن نوعية هذه الصيغة وحين يوافق المشاهد على ذلك يطرح المخرج تصوّره الأخير (وهو في حقيقة الأمر تصوّر كريج) في عبارات قاطعة وواضحة هي « ان فنّان المسرح في المستقبل سيبدع قطعة الفنيّة من الحركة والمنظر والصوت . أليس هذا غاية في البساطة ؟ وحين أقول الحركة فاني أعني الحركة العادية والرقص ، وهما نثر الحركة وشعرها . وحين أقول المنظر ، أعني كل ما تقع عليه العين (في المسرحية) مثل الاضاءة والأزياء والمناظر . وحين أقول الصوت ، أعني الكلمة المنطوقة أو الكلمة المغناة في مقابل تعارضي مع الكلمة المقروءة . وذلك أن الكلمة التي تكتب لكي تلقى فعلاً ، والكلمة التي تكتب لكي تقرأ ، هما شيئان يختلف كلّ منهما عن الآخر كل الاختلاف » (١٧)

والحديث واضح في نصّه ومضمونه . ان كريج لا يلغي شاعرية المسرحية ، ولكنه يحوّل هذه الشاعرية الى « ايقاع » لا تشغل فيه ألفاظ الحوار الا أقل حيز ممكن وهو الحيز الذي يكفي لاعطاء هيكل الفكرة التي تدور حولها المسرحية ، بينما يترك لمقومات المسرح الأخرى - الحركة والمنظر والصوت - تجسيد هذه الفكرة واعطاءها الشاعرية المطلوبة ، أو بالأحرى الايقاع المطلوب لاقناع المشاهد بموضوع المسرحية . فماذا عن هذا التصوّر ؟ اعتقد أني لا أبالغ اذا قلت انه يجرّنا الى قدر كبير من الحيرة ، وبخاصة اذا كان من بين المهتمين بالمسرح وبالحركة المسرحية شاعر يحس أن الشعر ليس تعبيراً لفظياً وإيقاعاً فحسب ، وإنما هو حركة داخلية فيها من الترابطات والتصورات والايحاءات ما يحيلها في ذهن الشاعر ويحيلته الى مناظر وألوان وأصوات .

ولكن يبدو أن بعض المهتمين بالمسرح لهم رأي آخر في هذه الحركة الداخلية التي تعتمل في صدر الشاعر ، وهم يرون أن الترابطات والتصورات والايحاءات التي يعيشها الشاعر لا تعبّر عند من « يسمعونها » إلا عن انطباع غامض ،

(١٧) نص الحوار منشور في صفحات ١١٣ - ١٣٧ (الفقرة المقتبسة من ١٣٧) ضمن مجموعة نصوص عن نظرية المسرح الحديث جمعها ورتبها ونشرها Eric Bentley تحت عنوان :

The Theory of Modern Stage (Penguin Books), 1982

بينما لا تنتقل بكل حيويتها الموثية الى رواد المسرح الذين جاءوا « ليشاهدوا » المسرحية وليس لكي يسمعوها حوارها - أو هذا ، على الأقل ، هو ما نستنتجه في وضوح كامل من المقدمة التي كتبها جان كوكتو Jean Maurice Cocteau (١٨٨٩ - ١٩٦٣) ، الشاعر والكاتب المسرحي والناقد الفرنسي في المقدمة التي كتبها عام ١٩٢٢ لمسرحيته « حفل زواج في برج ايفل » Les Maries De la Tour Eiffel التي كانت قد عرضت في السنة السابقة لهذا التاريخ - وهي مقدمة يعبر فيها كوكتو عن هذا « الايقاع الشعري » الذي دعا اليه كريبج قبل ذلك بسبع عشرة سنة ، والذي تتضمنه « مشاهد المسرحية كعنصر يأخذ مكانه في المقدمة على حساب الحوار الشعري .

ان كوكتو يقول ببساطة في هذه المقدمة « اني أنكر كل ما هو غامض بقدر ما أحب أن أوضح كل شيء وأضع تحت كل شيء الخط الذي يؤكده » . ثم يمضي في تعداد المشاهد التي ينقلها من المجتمع الحي الى خشبة المسرح في نبضها وعفويتها ، ليصفها في نهاية الفقرة بأنها « تشكل الشعر المعجز للحياة اليومية » وأخيرا نجده ، وهو في نهاية تقديمه للمسرحية ، ينظر كل ما ذكره من قبل فيقول « ان حركة مسرحي تنبثق من المشاهد الموجودة ، بينما لا تظهر هذه المشاهد في النص . والسبب في ذلك هو اني أقدم (شعر المسرح) بدلا مما اعتدناه من (شعر في المسرح) ، ان (الشعر في المسرح) مثله مثل شريط من المخمرات (الدانتيل) الدقيقة الرقيقة لا يمكن أن يراها المشاهد عن بعد ، بينما ، (شعر المسرح) ينبغي أن يكون من المخمرات (الدانتيل) الخشنة مثل حبال السفينة ، انه سفينة في البحر . ان مسرحية (حفل زواج فوق برج ايفل) تعادل في رهبتها قطرة من الشعر تحت المجهر ، فالمشاهد تتناسق مع بعضها كما تتناسق الألفاظ داخل القصيدة الواحدة » (١٨)

هذا هو التصور الذي قدمه كوكتو ، والذي دعم به تصور كريبج الذي يرى فيه ان شعر المسرح يكمن في مشاهدته وليس في حوارها . وقد حاول الناقد الأميركي دنييس دونوجيهو Denis Donoghue في أواسط الستينات بين شعر الحوار وشعر المشاهد فقال « ان (الشعر) في المسرح الشعري ليس بالضرورة بناء لفظيا . انه يسري في بناء المسرحية ككل ، بمعنى أن الشعر لا يوجد في أي عنصر واحد بالتحديد من عناصر المسرحية على حدة ، ولكنه يكمن في الطريقة التي تعمل بها كل هذه العناصر في تناسق (ويكون وجوده) بالدرجة التي يتم بها هذا التناسق » (١٩)

ولكن اذا كان هذا الناقد الأميركي قد حاول في نوع من التوفيق أيا كانت درجته أن يجد للحوار الشعري موقعا في المسرحية الى جانب عدد آخر من مقوماتها ، فقد جاء الناقد الانجليزي آرنولد هنتشلف Arnold Hinchliffe في أواخر السبعينات (١٩٧٧) يحاول أن يدفع الحوار الشعري من جديد عن هذا الموقع المحدود ، فيقول « اننا يجب أن نذكر أن المسرحية خلاف القصيدة الغنائية ، ليست تكويننا لفظيا في المقام الأول ، ان الألفاظ تنبع (في المسرحية) من البناء التحقي للحدث والشخصية ، فقد أشار أرسطو بوضوح الى أن الشاعر - أو الصانع - ينبغي أن يكون صانعا لحبكة

Cocteau: Theatre, I, Paris, Gallimard (ed. 15), p.45

(١٨)

Denis Donoghue: op. cit., p.6

(١٩)

المسرحيات قبل أن يكون صانعا للسطور المنظومة . فهو قد سَمّي صانعا (هذا هو المعنى اللفظي للفظه *poetes* التي جاءت منها لفظة *poet* الانجليزية) لأنه يحاكي (ما هو موجود في الطبيعة) ، والشئ الذي يحاكيه هو الأحداث ،^(٢٠)

والمعنى الذي يقصد اليه الناقد الانجليزي واضح من حيث ابرازه للحدث والشخصية على حساب الحوار الشعري ، كما أن الاستشهاد الذي استشهد به من كتاب أرسطو عن الشعر أو بالأحرى عن « الصناعة » *Poetica* حسب المعنى الأصلي للكلمة اليونانية ، لا تحريف فيه .^(٢١) ومع ذلك فإن هناك قدرا من « التطويع » للمعنى الذي قصد أرسطو الى التعبير عنه من حيث أن الناقد انتزع الفقرة التي كتبها أرسطو من اطارها الزمني في الشطر الأخير من القرن الرابع ق . م . الى اطار زمني آخر هو الشطر الأخير من القرن العشرين الميلادي . فالحديث عن الحوار الشعري في عصر أرسطو لم يكن حديث مفاضلة بين الصيغة الشعرية للحوار وبين البناء التحقي للحدث والشخصية لسبب بسيط هو أن الحوار المسرحي الشعري في عصر أرسطو كان أمرا مفروغا منه ولا بديل عنه ولا مفاضلة بينه وبين غيره من عناصر المسرحية ، أيها محلّ محلّ الآخر أو يتقدم عليه . وإنما كل ما فعله أرسطو هو أن الشاعر ، وهو بصدد كتابة مسرحية ، ينبغي ألا يترك نفسه للشعر فحسب (وهي صفة ملازمة له سواء أكتب شعرا غنائيا أم ملحما أم مسرحيا) وإنما ينبغي أن يتنبه الى بناء المسرحية في المقام الأول ، أما الصيغة الشعرية للحوار فهي أمر لا يحيد عنه وليس هناك من تصوّر آخر خلافاً .

على أن الأمر لم يكن تضييقا ، على طول الخط ، على الحوار الشعري المسرحي من جانب النقاد المعاصرين ، فقد حاول ناقد انجليزي آخر هوت . س . ورزلي T. C. Worsley أن يشير في أوائل الخمسينات (١٩٥٢) الى المبالغة التي يعمد اليها أنصار تقديم « شاعرية المشاهد » على « شاعرية الحوار » ، وهو بصدد نقده لمسرحية « موت بائع متجول » *Death of a Salesman* للكاتب الأمريكي المعاصر آرثر ميللر *Arther Miller* وكانت قد ظهرت عام ١٩٤٩ وجاء حوارها مبالغا في بساطته بينما حاول مخرجها ، إيليا كازان *Elia Kazan* أن يبرز شاعريتها عن طريق الاهتمام بالعناصر المسرحية الأخرى .

وقد جاء النقد الذي قدّمه ورزلي على النحو التالي « ان الشعر يتكوّن من ألفاظ ، وفي المعالجة الشعرية لا يمكن أن يكون هناك نجاح ، في نهاية المطاف ، إلا عن طريق الألفاظ وفي وسع السيد كازان أن ينتج أو يخرج ما يشاء ، كما أنّ له أن ينتفع بكل حيل الاضائة والمجموعات والتشكيل والتوقيت لكي يستحضر الأجواء المطلوبة في العمل المسرحي ، ولكن أي عنصر من هذه العناصر السابقة لا يمكن أن يكون بديلا عن الألفاظ ، التي لم تكن ، بكل بساطة ، متوفرة في المسرحية » **

Arnold p. Hinch liff: *Modern Verse Drama*, London, 1977, p.4.

(٢٠)

Aristotles: *Poetica*, 1x, 9

(٢١)

T. C. Worsley: *The Fugitive Art*, London, 1952, p. 96

وقد أعاد ورزلي بذلك شيئاً من التوازن للصورة التي يجب أن يكون عليها المسرح الشعري من حيث أن الإيقاع اللفظي الحواري يشكل جانباً من جوانب التعبير لا يمكن أن يكتمل العمل المسرحي بدونه . وأود أن أضيف إلى رأي الناقد في هذا الصدد أنه رغم القدرة الفائقة للون الفن المختلفة على التعبير ، إلا أن أقصى ما يمكن أن تصل إليه بعض الفنون التعبيرية (مثل الرقص والموسيقى) هو أن تعطي انطباعاً . والانطباع ، بغض النظر عن مدى الوضوح الذي يمكن أن يصل إليه ، يظل في محصلته الأخيرة « انطباعاً » يختلف من حيث طبيعته عن « التحديد » . فالانطباع يختلف بالضرورة من شخص إلى آخر حسب ظروف الشخص وتجاربه الماضية وتركيبه السكولوجي وقدرته على التخيل . وإذا كان الانطباع أمراً قد يكون مطلوباً لذاته في بعض أجزاء المسرحية لظهور طبيعة موقف أو توصيل إيحاء معين إلى المشاهدين . فإن التحديد أمر لا يمكن تجاهله بوصفه الوسيلة الأكثر وروداً في تداول الأفكار ، بل أن هناك مواقف يصل الأمر فيها إلى أن يصبح التحديد في أدق صورة هو محور الارتكاز الذي لا يحصى عنه في التعبير عنها - ولعل خير وأبلغ ما يمكن أن تصور من خلاله هذا المعنى هو موقف هاملت حين تصل به الحيرة إلى ذروتها ويريد أن يضع حداً لما يعانيه بسببها فيطلق عبارته الشهيرة « أكون أولاً أكون ، هذه هي القضية ! » وهي عبارة لا أتصور أن أي وسيط فني آخر ، غير ألفاظ الحوار ، يستطيع أن يعبر عنها بهذه الصورة الحاسمة من التحديد .

- ٤ -

كان هذا الحديث عن طبيعة المسرح الشعري ، وهل بالامكان أن يصبح المسرح شعرياً بغض النظر عن وجود الحوار في الموقع المؤثر من المسرحية ، وأنقل الحديث الآن إلى ما يمكن أن يكون للمسرح الشعري ، أو على وجه التحديد ، الحوار المسرحي المكتوب شعراً من مزايا يتفوق بها على الحوار النثري ، وإذا ما كانت هناك مواقف يحسن فيها أن يتراجع الحوار الشعري أمام الوسيط الحوارى المنشور .

وقد أسلفت الإشارة إلى أن أبسن كان أول من فجر الموقف الذي يستبعد الحوار الشعري كمقوم من مقومات العمل المسرحي . واستبدل به الحوار النثري . وهويدعم اتجاهه هذا في رسالة كتبها عام ١٨٧٤ يقول فيها « ان ما أود أن أوصله للقارئ هو أن ما يقرؤه شيء قد حدث فعلاً ، ولو استخدمت النظم لحلت دون تحقيق الهدف الذي أقصد إليه . ذلك أن الشخصيات الصغيرة الكثيرة العادية التي قدمتها عمداً في المسرحية (يقصد مسرحية : الامبراطور والجليلي - ١٨٧٣) كان لا يمكن التمييز بينها إذا تحدثت جميعاً بنفس الإيقاع اللفظي الموزون . اننا لم نعد نعيش في عصر شيكسبير . . . ان ما أكتبه اليوم ليس مسرحية تراجمية بالمعنى الذي كان الجمهور يتقبله في العصور السابقة ، فالذي أريد أن أصوره وأقدمه هو أشخاص من البشر ، ومن ثم فلن أجعل هؤلاء يتحدثون لغة الآلهة » (٢٢) . واستمرارا لهذا المعنى يقول في رسالة أخرى كتبها بعد ذلك بثمان سنوات (عام ١٨٨٣) « اني لم أكتب سطرًا واحداً من

الشعر منذ سبع أو ثمان سنوات . ولكنني كرست نفسي للتمرس في فن أكثر صعوبة بمراحل ، وهو الكتابة (يقصد في المسرحيات) باللغة الأصلية البسيطة التي يتحدث بها الناس في حياتهم الحقيقية » (٢٣) .

ونحن نجد هذا المعنى لا يزال يتردد في أواسط الخمسينات في العالم العربي عند الكاتب والناقد محمد مندور (وإن كان قد قصره على المسرحيات الكوميدية) حين يقول « من الراجح أن النثر أكثر صلاحية للكوميديا من الشعر ، بل ربما كان النثر العامي أكثر ملاءمة من النثر الفصيح حتى يأتي أقرب إلى الطبيعة وألصق بحياة الشعب التي يصورها »* . كما نسمع صدها مرة أخرى في أوائل الستينات عند الناقد الانجليزي جورج ستينر George Steiner عندما يتحدث عن المسرح الشعري فيقول « ان الشعر يناسب الممثلين الذين كانوا يلبسون أحذية عالية (يقصد الممثلين في المسرح اليوناني القديم) ويتحدثون من خلال أقنعة كبيرة ليصوّروا شخصيات كانت تعيش بشكل أعلى وأرفع صوتاً من الحياة » (٢٤)



هذا ، إذن ، هو رأي المدرسة « الطبيعية » التي ابتدأها إبسن وما زالت أصداءها تتردد حتى الآن . وهي - كما رأينا - تستبعد الحوار الشعري وترى فيه عنصراً يبتعد بالموقف عن طبيعته ومن ثم فهو صيغة لا يمكن أن تحقق الهدف من المسرحية . فماذا عن الجانب الآخر من القضية ؟ ربما كان الشاعر والكاتب المسرحي الانجليزي - الأميركي ت . س . اليوت t. S. Eliot (١٨٨٨ - ١٩٦٥) أول من تصدّى بشكل محدد للمدرسة الطبيعية وموقفها من الحوار الشعري في المسرح . ورأي اليوت في هذا الموضوع هو أن التعبير النثري الذي يستخدم في الحياة اليومية هو تعبير سطحي بالضرورة ومن ثم فهو محدود الأثر لأنه لا ينفذ إلى المعنى العميق أو المكثف الذي تهدف المسرحية إلى توصيله للجمهور . وقد أفصح عن رأيه هذا في أواخر العشرينيات ، ويبدو أنه كان لا يزال على اقتناعه به في أوائل الخمسينات . وفي هذا الصدد يقول « ان أنصار المذهب الطبيعي يتبعون الشعر كلغة للمسرحية . . لأنه لا يتواءم مع الصفة الطبيعية للحركة (التي تتواءم معها لغة النثر) ، بينما أعارض أنا على النثر في المقام الأول بسبب هذه الصفة الطبيعية ذاتها التي يتصف بها . ذلك أن هذه الطبيعة تؤدي إلى التحديد من حيث أنها لا تؤكد على السطحي والعابر . أما إذا أردنا أن نصل إلى الدائم والعالمي ، فنحن نتجه إلى التعبير عن أنفسنا بالشعر » (٢٥)

وهذا الرأي يدفعه الكاتب المسرحي الانجليزي المعاصر كريستوفر فراي خطوة إلى الامام ليجعل من الشعر أكثر

D T C, p. 561

(٢٣)

محمد مندور : المسرح الشعري عند احمد شوقي ، مطبوعات معهد الدراسات العربية العليا (جامعة الدول العربية) القاهرة ، ١٩٥٤ .

George Steiner: The Death of Tragedy, London, 1961, ch.7

(٢٤)

T.S. Eliot: Selected Essays, 3rd. ed., faber and faber, 1951, p. 46.

(٢٥)

وكانت هذه المقالة قد ظهرت وحدها عام ١٩٦٨ في كتيب تحت عنوان :

Dialogue On Dramatic Poetry

من مجرد اداة نستخدمها « حين نريد » ، فيلصقه بالتكوين الانساني ذاته ويحاجة الانسان للتعرف على هدفه في الحياة . ففي مقال ظهر في بداية الستينات نجد هذا الكاتب يتحدث عن لغة الحياة اليومية التي يصير انصار المذهب الطبيعي Naturalism على استخدامها في الحوار المسرحي ، وعن مدى صلاحيتها (او بالاحرى عدم صلاحيتها) كلفة للمسرح فيقول « بغض النظر عن المنطلق النفعي للغة ، فاني اعتقد ان الحاجة الى الشعر جزء جوهري من الطبيعة الانسانية للناس ، وان الجمهور ، اذا وثق من نفسه ، ينجذب اليه عن طواعيه . انكم واهمون اذا اعتقدتم ان لغة المسرح حين تقترب من لغة الشارع . تقترب بذلك من طبيعة الانسان . ان اساس العمل المسرحي هو اكتشاف هذه الطبيعة حتى يصبح في مقدور المستمع ان يعرف المزيد عن نفسه . ولكننا نركز في مسرحيات الوقت الحاضر على التصرفات . ليس من المهم ان نحاول التعرف على هدفنا من الحياة ذاتها حتى نعرف بذلك الشيء الذي نسعى الى تحقيقه » (٢٦) .

أما اواسط الستينات فقد شهدت امتدادا لهذا الاتجاه المعارض للطبيعة ، ومن ثم المناصر للتعبير الشعري في الحوار المسرحي ، عند المهتمين بالمسرح في العالم العربي . ففي مقال عن طبيعة هذا الحوار نجد الناقد المسرحي شفيق محلي يتحدث عن تلثم الانسان وعدم تسلل عباراته اذا ما تملكته عاطفة قوية . ومدى انعكاس ذلك على الحوار المسرحي فيقول « اذا كان اساتذة المدرسة الطبيعية قد نجحوا في ان يجعلوا من هذا الحوار المتقطع الناقص الذي تتخلله فترات صمت ، وسيلة للتعبير عما يدور في اعماق الانسان ، فلقد فشل الكثيرون ممن حلوا حلدهم اذ قدموا لنا حوارا يوهن الذهن والأذن معا - والحل الوحيد لهذه المشكلة هو معالجة اللغة معالجة شعرية . . . تمكن الكاتب من التعبير عما لا يمكن التعبير عنه بوسيلة اخرى » (٢٧) .



ويبقى بعد هذه الآراء المتعارضة سؤال آخر هو : هل لابد ان تكون المسرحية شعرا باكملها او نثرا باكملها ؟ ان الشاعر والكاتب المسرحي الايرلندي وليم بتلر بيتس William Butler Yeats (١٨٦٥ - ١٩٣٩) قد تطرق الى هذا السؤال وكان اتجاهه الذي يظهر من مجموعة كتاباته وتعليقاته ، ان قدرا من التداخل بين الشعر والنثر في الحوار المسرحي هو شيء يخدم العمل المسرحي في اكثر من اتجاه : منها ان النثر يقوم بعملية تعديل او موازنة للمبالغات التي تنسرب بالضرورة الى بعض الصور البلاغية التي ترد بالضرورة في التعبير الشعري وهكذا يتم التكامل ، عن طريق الصيغتين ، بين جزئيه الواقع وشمولية ما فوق الواقع . ومنها كذلك ان الشعر والنثر في المسرحية الواحدة يشكلان وضعا تبادليا مناسباً اذا اشتملت المسرحية على موضوعين ، احدهما اساسي والاخر ثانوي . واخيرا ، ففي المسرحيات التي يدخل الكورس في بنائها يكون في الحديث او الانشاد الشعري على لسان الكورس . مقابلة طقوسية مع الاقسام

النثرية في المسرحية تلمس هذا اللقاء في النفس الانسانية بين ما هو عابر ومحدود وبين ما يتخطى حدود الزمان والمكان. (٢٨)



وأود ان اضيف في نهاية الحديث ان المسألة ليست بالضرورة اختيارا بين الحوار الشعري والحوار النثري في العمل المسرحي . او بين اي منها وبين الحوار المتداخل بين الشعر والنثر كما انها ليست ، في حالة الحوار المتداخل ، نسبة نمطية او مسبقة او متعارفا عليها للشعر او النثر في الحوار المسرحي . فالمسرح قبل كل شيء وفوق كل شيء فن يعبر عن شيء . ومن ثم فالمحك هو التوصل الى هذا التعبير في خير صورة بغض النظر عن صيغة الحوار الذي يؤدي الى هذا التعبير او نسبته اذا كان هناك تداخل بين صيغتين .

كذلك فان الايقاع التكويني الذي يربط بين اجزاء المسرحية والايقاع النفسي الذي يؤدي الى التأثير المطلوب للمسرحية على مشاهديها . امر اساسي في المسرحية . وهذا الايقاع يختلف من موضوع الى اخر سواء من حيث قوته وخفوته او من حيث سرعته وبطئه . ومن هنا تصبح مسألة الاختيار بين الشعر والنثر في الحوار المسرحي امرا مرهونا بنوعية الايقاع المطلوب . ولا اود هنا ان ادخل في تفاصيل ليس هنا مكانها الاساسي ، ولكن يكفي ان اقول ان انواعا مختلفة من الايقاع اصبحت ترتبط الان بانواع مختلفة من الشعر والنثر . فهناك الشعر التقليدي الموزون المقفى ، وهناك الشعر الحديث الذي يفلت من ابحور التقليدية ولكنه لا يفلت من الوزن القائم على التفعيلة ، كما قد يتجاهل القافية تماما او يعطيها دورا جماليا يرى فيه الشاعر الحديث ما يساعد على الايقاع التعبيري المطلوب . ثم هناك الشعر المنشور الذي لا يتقيد بوزن ولا قافية ولكنه يدخل ، عن طريق ايجاءاته وموسيقاه الداخلية في باب الشعر ، ثم هناك النثر العادي الذي يمكن ان يستوعب في يد الكاتب القدير ، قدرا متفاوتا من المهام الايقاعية للشعر حسبها يقدر الكاتب .

ويرتبط بحديث الايقاع حديث التكثيف الذي لا بد ان يتميز به الفن المسرحي الذي يهدف الى ان يوصل الى الجمهور في ساعتين او ثلاث ساعات ، موقفا او مواقف تستغرق في الحياة العادية وقتا اطول من ذلك بكثير ، قد يكون يوما او اياما او ربما اسابيع . هذا امر يقوم فيه ايجاز الحوار وكثرة ايجاءاته بدور اساسي - وهو موقف تشترك فيه بالطبيعة ، الكلمة المسرحية والكلمة الشاعرة . على ان القدر اللازم من التكثيف المسرحي يختلف من مسرحية الى اخرى حسب نوع المسرحية وموضوعها ، كما يختلف من موقف لموقف داخل المسرحية الواحدة . فهناك مواقف كبيرة يمكن ان يقوم فيها الحوار الشعري بدور مفيد . وهناك مواقف لا يمكن الا ان تكون صغيرة . وفي حالة هذه المواقف الصغيرة التي عادة ما تكون يومية او تلقائية يصبح من قبيل التزيد الذي لا لزوم له ان يصاغ حوارها بغير النثر - الا اذا كان هدف الكاتب ان يبرزها من خلال نظرية شمولية تعبر عن قيمة تتخطى الصفة الجزئية لهذه المواقف كما تتخطى صغر حجمها ووقعها ومن هنا لا تعود هذه المواقف جزئية او صغيرة .

وفي هذا الصدد فليس من اللازم ان تكون المواقف الكبيرة قاصرة على الشخصيات الكبيرة : أوديب أو يوليوس قيصر أو هاملت أو صلاح الدين أو أبطال المعارك أو زعماء الثورات أو شخصيات مقابلة هؤلاء في مجتمعنا الحالي ، فالشخصيات الصغيرة الضائعة في زحام المجتمع هي الاخرى لها لحظاتها الكبيرة ومواقفها الكبيرة حين تقف هذه الشخصيات وجها لوجه مع الحياة في موقف تحد أو تقويم لهدف الحياة أو لاختيار قاس وباترين اتجاهين أو قيمتين . ان مثل هذه المواقف قد تكون واضحة في ذهن الشخصيات الصغيرة ، وقد تكون احساسا عارما لا تستطيع هذه الشخصيات ان تحدده أو تعبر عنه تعبيرا دقيقا - وهنا يكون الشعر ، بالدرجة الأولى ، صاحب الدور الاساسي في توضيحها .

واخيرا ، وليس آخرا ، فهناك المسرحية التاريخية التي كثيرا ما تطرق أو تعالج موضوعا يشكل لحظة زمانية مكثفة وينضج بجو الأمل الذي يختلف عنا ويختلف عنه . ان مثل هذه المسرحية تحتاج الى قدر غير عادي من التكثيف لتغطية موضوع قد يمثل عصرا كاملا بثقافته واتجاهاته مهما كان الامتداد الزمني للموضوع قصيرا ، كما تحتاج مثل هذه المسرحية الى قدر غير عادي من الابعاء لتوصل الى المشاهد ما تفضمه من مواقف بمفهوم عصرها وإيقاعه .

وبعد ، فقد حدد الفيلسوف الأميركي المعاصر اروين ادمان Erwin Edman بأنه ألفاظ لها معنى مباشر ، وجرس يوحى بجو ، وتركيب يؤدي الى انحاءات (٢٩) . كما مهد الكاتب والناقد المسرحي الانجليزي المعاصر جون اردن John Arden للربط بين الشعر والمسرح في حديث له في اوائل الستينات قال فيه « اننا ، في الشعر ، نستخدم الالفاظ والصور . . . » لتذكرنا بأفق لا يكاد يعرف حدودا من الانحاءات المترابطة التي تتخطى المعاني المباشرة لها (٣٠) .

أولاً : رحلة كليوباترا الى شكسبير

يحدد كينيث موير (Kenneth Muir) ستة مصادر لمسرحية أنطوني وكليوباترا التي كتبها شكسبير عام ١٦٠٦/١٦٠٧ . وهذه المصادر الست هي كما يلي : سيرة ماركوس أنطوليوس من بين « السير المقارنة » لبلوتارخوس . والاغنية رقم (٣٧) في الكتاب الأول من أغاني « هوراتيوس » . وتاريخ أبيانوس السكندري بعنوان « الحروب الأهلية » وترجمة كونتيسة مبروك لمسرحية روبر جازنيه الفرنسي بعنوان « مارك أنطون » . ومسرحية صمويل دانيال « كليوباترا » ، وأخيراً قصيدة لنفس هذا المؤلف الآخر بعنوان « رسالة من اوكتافيا »^(١) . أما جيوفري باللو (Geoffrey Bullough) فقد أورد تسعة مصادر لمسرحية شكسبير ، منها ثلاثة اتفق فيها مع كينيث موير وهي سيرة أنطوليوس عند بلوتارخوس ، وتاريخ أبيانوس السكندري ومسرحية مبروك - جازنيه . أما المصادر الستة الأخرى التي يضيفها جيوفري باللو فهي ما يلي :

سيرة اوكتافوس التي ترجمها س. جولارت (S.Goullart) وظهرت عام ١٦٠٣ . والملحمة التاريخية « فارساليا » للشاعر اللاتيني لوكانوس ، ولا سيما الكتاب العاشر . و « الآثار اليهودية » للمؤرخ فلافيوس يوسيفوس . و « التاريخ الروماني » للمؤرخ فلوروس و « أعمال قيصر » وهو عمل مجهول المؤلف ، وظهر ابان القرن الثالث عشر . ومسرحية « كليوباترا » التي كتبها إلى شيتيو الايطالي عام ١٥٨٣^(٢) .

وهكذا فإن المصادر المحتملة لمسرحية « أنطوني وكليوباترا » - وفق آراء كينيث موير وجيوفري باللو - تبلغ الاثني عشر مصدراً وحول هذه المصادر - وأخرى سنضيفها - يدور هذا الجزء من دراستنا . على انه من الأهمية بمكان أن نؤكد قبل الشرح في بحثنا ، على حقيقة أن شكسبير وإن تعددت مصادره في « أنطوني وكليوباترا » قد اعتمد أساساً على بلوتارخوس . فسيرة أنطوليوس هي المصدر الرئيسي بلا جدال للمسرحية التي نندرسها الآن .

مسرحية أنطوني وكليوباترا لشكسبير أو الزواج المقدس بين التاريخ والعقريّة الدراميّة

أحمد عثمان

(١) Kenneth Muir, Shakespeare's sources, I comedies and Tragedies (Methuen and Co. Ltd. London 1957 repr. 1965) pp. 201 — 219.

(٢) Geoffrey Bullough (ed.), Narrative and Dramatic sources of Shakespeare, Six Volumes (Routledge & Kegan Paul New York Columbia University Press 1962 — 1964) Vol V pp.215 — 449.

١ - كليوباترا المصور الوسطى :

ومن الملاحظ أن كليوباترا قبل أن تترك عصرها الكلاسيكي كشخصية أدبية كانت قد ضمت الشيء الكثير من الطابع الاسطوري . ولكنها قبل ان تصل الى عصر النهضة والعصور الحديثة توقفت قليلا عند بعض المحطات الصغيرة في العصور الوسطى . فمنذ القرن الثالث عشر بدأ ظهور روايات شعرية ونثرية عن حياة يوليوس قيصر وهي روايات تعتمد في الأساس على لوكانوس ومصادر أخرى أقل أهمية . وهكذا فإن جامع الرواية الفرنسية التي تحمل عنوان « اعمال الرومان » (Lifaits des Romains) قد أخذ الكثير من لوكانوس وسوتونيوس ، واستخدم كتاب « عن الحرب السكندرية » لتغطية الفترة المصرية ولذلك أورد وصفا مطولا لجمال كليوباترا وقصة رومانية عن أرسينوي وجانميديس (Ganimede) وفي رواية ج دي توام (J. de Tuim) بعنوان تاريخ يوليوس قيصر (Li hy stoire de julius caesar) حوالي عام ١٢٤٠ يخلع على الحب بين قيصر وكليوباترا الفاظ وتعبيرات الأدب الفروسي . فيقول قيصر الفارس المحب « يا الهي ، كم هو سعيد ذلك الرجل الذي يستطيع أن يحتضن بذرعيه تلك السيدة عارية وراغبة فيه ١٩ . فأنت خير من يعرف أنه لا فرحة تعلو فرحة المتعة وللشباب وهي الفرحة التي تولد حين يستطيع الرجل الذي يحب سيدة جميلة عاشقة له أن يحتضنها برغبة لليلة » . وفي هذه الرواية نلاحظ أيضا تغيرا ملموسا في الموقف تجاه كليوباترا وهو عين ما يحدث في عمل آخر من القرن الرابع عشر ويعمل عنوان « أعمال قيصر » (I Fatti di Caesate) حيث يتوسع المؤلف في وصف قصر كليوباترا وجمال صاحبه - وهو الوصف المأخوذ من لوكانوس - ويرد في هذا النص مايلي « انه (اي يوليوس قيصر) مكث في مصر عامين من أجل حبها ، نعم لقد احبها بعمق وغالبا ما تنزه معها على صفحة النيل وذهب حتى سوريا في قارب مغطى بالحرير » . وهكذا في حين كان حب يوليوس قيصر لكليوباترا أمرا شائعا نجد أن شكسبير قد حذفه من مسرحيته « يوليوس قيصر » وإن كان قد ذكره عدة مرات* في « انطوني وكليوباترا »^(٤) ومن المرجح أن شكسبير قد حذف حب يوليوس قيصر لكليوباترا في المسرحية التي تحمل اسم هذا العاهل الروماني حتى لا يؤثر دراميا على علاقته بزوجه كالبرونيا ، وكذا السياسة الداخلية الرومانية بصفة عامة . فهذا ما كان يشغل المؤلف في معالجته للموضوع . ولكن ينبغي أن لا ننسى أن شكسبير من ناحية أخرى كان يتبع ذلك بلوتارخوس الذي لم يحفل هو أيضا كثيرا بموضوع حب يوليوس قيصر لكليوباترا في سيرة هذا العاهل الروماني الكبير .

وجاء دانتى (١٢٦٥ - ١٣٢١) ليستأنف الحديث عن كليوباترا مرة أخرى كأمراة داعرة شبيقة مترفة ، وليضعها في الدائرة الثانية من الجحيم مع الزناة المذنبين وفي صحبة سميراميس وديدو وهيليبي وترستان واولو وفرنسيسكا (الانشودة الخامسة Cantov) . أما بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) في مؤلفه عن « نهايات مشاهير الرجال » (De casibus Ellustrium virirum) فيصور انطونيوس رجلاً قاسياً تدهور حاله الى حد السقوط في هاوية العار المهين وكل ذلك وقع له من جراء حبه الطاغوي لكليوباترا . والأخيرة بالنسبة لبوكاشيو عاهرة استحققت نهايتها المروعة . وفي مؤلفه الثاني « عن الزوجات المشهورات » (De clarismulieribus) يصف بوكاشيو كليوباترا بأنها مسرفة وزانية أثيمة تختلط بكثير من الرجال بلا حساب .

ومع أن تشومر (حوالي ١٣٤٥ - ١٤٠٠) أخذ الكثير عن بوكاشيو إلا أنه يعطينا صورة جميلة لكليوباترا في « اسطورة النساء الطيبات » (Legend of Good Women) .

ففي بداية القصيدة يتهم الحب - أو إله الحب - الشاعر تشومر بعداوة النساء لانه ترجم « قصة الورد » ولانه تعرض بالسوء للمرأة وهو يكتب عن كريسيда . فتنبى الكستيس للدفاع عن الشاعر ثم تطلب منه أن ينظم القصائد عن النساء الصادقات في جهنم الباقيات على عهدهن مدى الحياة . ويقول الحب « لنبدأ إذن بكليوباترا ودعنا نرى الرجل الذي أحبها وهل عانى في الحب مثلها عانت » . وهكذا فإن اسطورة كليوباترا أصبحت عند تشومر قصة حب حقيقية مشرفة . ويظهر لنا أنطونيوس في القصيدة رجلاً « ذا تميز وجلد . . . امتلا بالحب لها حتى أنه اعتبر الدنيا كلها - دون حب كليوباترا - لا تساوي شيئا ولقد تزوج كليوباترا » والجدير بالذكر أن تشومر لا يذكر شيئا عن زواج انطونيوس باوكتافيا أما اوكتافيانوس عند تشومر فهو قاس قسوة الأسود المتوحشة . ولقد هرب انطونيوس تشومر من اكيوم خلف كليوباترا ولكنه في النهاية

(٣) ed. L. Banchi, Bologna 1863.

(٤) انظر على سبيل المثال المسرحية المذكورة ف ٢ م ب ٢٣٢ - ٢٣٣ .

* سنستخدم في إشاراتنا المختصرات التالية :

ل - فصل م - مشهد ب - بيت

فقد صوابه من اليأس وانتحر . فبنت كليوباترا معبدا وضمخت جسدها بالعطور ثم اصطنعت حفرة بجوار قبرها - الذي أعدته لنفسها - ووضعت فيه الثعابين وانتحرت وهي تبكي أنطونيوس حبيبها الراحل . قصة كليوباترا اذن عند تشومر قصة تضحية وفداء من أجل الحب وهي تسبق قصة بيراموس (Pyramus) وثيسيبي (Thisbe) ومن المحتمل أن شكسبير قد قرأ قصيدة تشومر وما جاء فيها عن كليوباترا وانطونيوس .

ويصف جون ليد جيت (١٦٣٧٠ - ١٦٤٥١) انطونيوس وكليوباترا بأنهما اتبعيا طريق الشهوة الاثيمة والهووى المردول ، كانت هي تسعى إلى أن ترتفع على عرش الامبراطورية ، أما هو فقد سيطر عليه الطمع والعناد . أما آدموند سبنسر (١٥٥٢ - ١٥٩٩) في قصيدته المشهورة « ملكة الجنيات » The Faerie Queene الكتاب الأول جزء ٥ ب ٤٦) فيحبسها في زنزانة الكبرياء لأنها اسرفا في المعرفة واستغرقت في الشهوة الفاسقة .

٢ - طقوس عبادة درامية لكليوباترا عصر النهضة :

وتحولت مسيرة التراث الادبي حول كليوباترا بظهور مسرح عصر النهضة في ايطاليا حيث بدأ البحث الدؤوب في امكانية الحصول على العناصر المثيرة للشفقة والخوف في قصة هذه الملكة المصرية العاشقة . وكان أهم من أحيأ ونشر المسرح السينيكاري - نسبة إلى سينيك الفيلسوف - في ايطاليا هو جامباتيستا جيرالدي الملقب بال شينثيو (Il Cinthio ١٥٠٤ - ١٥٧٣) الذي كتب مأساة « كليوباترا » حوالي ١٥٤٢ وان لم تنشر الا بعد ذلك بفترة طويلة . وكان مفهوم إل شينثيو للتراجيديا يقدم على أساس أنها تقدم تطهيرا أخلاقيا عن طريق إثارة الشفقة والخوف . وهذا ما يشرحه المؤلف في برولوج مسرحيته . ولكن مناظر الرعب التي يعرضها علينا إل شينثيو في هذه المسرحية أقل عددا وحجما منها في مسرحياته الأخرى . ولكن المسرحية تضم مصادر أخرى كثيرة لاثارة الشفقة ويدي المؤلف شغفا خاصا بانهاء المشاهد أو الفصول بالأقوال القصيرة التي توجز المعاني المستفادة من الأحداث وتسري مسرى المآلونات أو الحكم (Sententiae) وكل تلك السمات هي ملامح موروثه عن مسرح سينيك .

وتبدأ مسرحية إل شينثيو « كليوباترا »(*) بعد انتهاء المعركة البرية في الاسكندرية التي لقي فيها انطونيوس وكليوباترا الهزيمة النهائية . والذي يعلن هذه الأنباء على كليوباترا ومريبتها - والمتفرجين - هو الرسول الذي جاء من أرض المعركة ليقول أيضا ان رجال أنطونيوس قد هجروه . وأهم من ذلك أن أنطونيوس نفسه يحمل كليوباترا مسؤولية الهزيمة لأنها هي التي كانت في الأصل قد فرت من اكتيوم فتسببت في هذه العاطمة الكبرى . وفي المشهد الرابع من الفصل الأول يبكي أحد رجال أنطونيوس سقوط قائده في الهاوية المهلكة . أما المشهد الخامس من نفس الفصل فيقدم انطونيوس باكيا حظه وسائلا خادمه أن يقتله . وفي المشهد السادس تعلن المربية موت كليوباترا فيذهب أنطونيوس ليتنحدر ولكننا في المشهد الثامن نسمع كليوباترا نفسها وهي تعترف بانها هي التي دبرت تسرب نبأ موتها الكلوب إلى أنطونيوس من أجل أن تتأكد ما اذا كان الأخير لا يزال غاضبا عليها أم تراه قد عفى عنها ! وينتهي الفصل الأول بالمشهد التاسع الذي يؤكد فكرة كليوباترا هذه المدمرة . ويشغل موت أنطونيوس والبكاء عليه المشاهد الأربعة الأولى من الفصل الثاني وفي المشهد الخامس يتناقش اوكتافيوس مع أجريا ومايكيناس - وجميعهم مجهولون أن أنطونيوس قد فارق الحياة - ماذا سيفعلون بغيرهم المهزوم بعد أسره . ويقف مايكيناس في صف الرحمة والصفح أما أجريا فيرى ضرورة تصفية أنطونيوس نهائيا . وتستمر هذه المناقشات الأخلاقية إلى الفصل الثالث - حيث يأتي نبأ موت أنطونيوس اليهم في المشهد الثالث فتتحول المناقشات الأخلاقية إلى مسألة العفو عن كليوباترا أو اقتيادها في موكب النصر بروما . وتغطي هذه المناقشات المشاهد من الخامس إلى السابع . ويستمر نفس الموضوع في الفصل الرابع من خلال مناقشة ثدور بين أجريا وطبيب كليوباترا أوليمبوس (Olimpos) في المشهد الثاني . وفي المشهد الرابع لا يتمكن أوليمبوس من رؤية مليكته . وفي المشهد السابع يجري القبض على كليوباترا في مقبرتها الهرمية الفاخرة على يد جالوس وبروكولوس ويوصف هذا المنظر بإسهاب . وعند لقاء كليوباترا باوكتافيانوس تشرح الملكة المصرية موقفها وسلوكها مع أنطونيوس على أنها لبث في البداية مطالب أنطونيوس مضطرة فلما لبث أن أصبح الأمر طاعة زوجية لا غير ، أي أنه كان يبني عليها كزوجة مخلص أن تنصاع لأمر زوجها الحبيب أنطونيوس . ثم تعلن كليوباترا عن استعدادها لتلقي عقوبة الموت شريطة أن تدفن إلى جوار زوجها الراحل ، ولكنها بالطبع لا تمنع من الذهاب إلى روما تلبية لرغبات اوكتافيانوس .

(*) "Cleopatra Tragedia di M. Gio Battista Giraldis Cinthio Nobile Ferrarese in Venetia Appresso Giulio Cesare Cagnaci- (٥) ni MDL XXXIII.

وفي بداية الفصل الخامس يكشف أوليمبوس عن دهشته وذهوله ازاء ما قد بدى من كليوباترا أمام أوكتافيانوس والذي فهم على أنها قد غيرت موقفها . فيأتي المشهد الثاني مجيباً على هذا التساؤل المطروح إذ تناجى كليوباترا نفسها وتقول « انه بالرغم من أن أوكتافيانوس قد هزم مصر الا أنه لم يتمكن من كليوباترا » . ولقد حاول أوكتافيانوس أن يحتاط للأمر ولكن بعد فوات الأوان وبعد أن بلغ السيل الزوى . إذ يعلن بروكولوس - في المشهد الرابع - كيف انه عثر على كليوباترا جثة هامدة . ويصف كاهن مصري كيف قتلت الملكة المصرية نفسها بسم تناولته من قنينة (phial) . ويعلق أوكتافيانوس على مصر أنطونيوس وكليوباترا قائلاً بأن سقوطها وقع بسبب اسرافها في الحب . ويأمر بدفنها معاً وتحنم الجوقة المسرحية بالإشارة الى مخاطر « الحظ » التي ينبغي أن نعمل بها ألف حساب حتى عندما يتسم ذلك الحظ لنا .

وتتميز مسرحية إل شيتيو بكثرة الشخصيات الصغرى فهناك القائد الذي يبكي سقوط أنطونيوس ، وهناك مربية كليوباترا المخلصة وهناك مايكيناس واجريما والطبيب أوليمبوس وجالوس وبروكولوس وغيرهم . ومع ان عبقرية المؤلف تتألق في بعض فقرات الحوار والمونولوج الا ان الحديث الدرامي بصفة عامة يسير ببطء وتتابه وقفات كثيرة من أجل التعليق أو التأمل غير الضروريين .

وأهم السير التي كتبت لكليوباترا ابان عصر النهضة كانت في ايطاليا ايضا على يد كونت جيوليولاندي (Giulio Landi) عام ١٥٥١^(١) . فبعد عرض سريع لتاريخ مصر إبان العصر الروماني يصف المؤلف أرض وادي النيل وخصوبتها واعتمادها على مياه النهر فيقول « اذا علا النيل وبلغ ارتفاع المياه اثني عشر شبراً فقط فهذا يعني انه ستصيب البلاد مجاعة اما اذا ارتفعت المياه الى ثلاثة عشر شبراً فهذا يعني أن مصر لن تجوع فاذا بلغ مستوى الارتفاع في مياه النيل الى أربعة عشر شبراً فهذا يشير بالرخاء ليس فقط لمصر وانما للعالم كلها . . . » . ثم يتحدث لاندي عن قصة حب يوليوس قيصر وكليوباترا وكيف أن العاهل الروماني قد خضع لسحر جمالها منذ اللقاء الأول وكيف أنها ألقت خطبة طويلة وفصيحة طلبت فيها حمايته . ويمتطي لاندي وصفا طيباً لكليوباترا وذكائها وحكمتها « لمي قد احتفظت بأكبر قدر من الوقار أمام شعبها فلم تظهر له الا وهي في كامل الأبهة الملكية وقمة الفخامة والرياسة فتسبق قدومها وتصبجه طقوس مهيبة » .

وفي تناوله لقصة كليوباترا مع أنطونيوس استعان لاندي بمصادر أخرى غير بلوتارخوس ولكن العون الأكبر جاءه من خياله الاداعي . ويعزو المؤلف الخلاف الناشب بين أنطونيوس وأوكتافيانوس لا الى حب كليوباترا وانما الى غيرة اوكتافيانوس الحقود ورغبته الانانية في أن لا يشاركه الحكم اي انسان مهما كان . ومن ثم فان هدايا أنطونيوس من الأرض الى كليوباترا جاءت سبباً مباشراً وذريعةً لتأخر أوكتافيانوس فرصة سانحة لاهلاك الحرب على غريميه . كما جاء طلاق أنطونيوس لأوكتافيا اخت أوكتافيانوس كالزيت الذي صب على النار المشتعلة سلفاً بالفعل . ولكن لاندي يلتزم برواية بلوتارخوس عندما يروي قصة الحب بين كليوباترا وأنطونيوس ولا سيما عند لقاءهما الأول على ضفاف نهر كيدنوس . فهو ايضا يورد الزورق المصري ذو المجاديف الفضية والتي عندما تلتقي بصفحة الماء تعزف نغماً موسيقياً عذبا يختلف عن انغام الفلوت وأية آلة موسيقية أخرى وان كان يفوقها جميعاً عذوبة وتأثيراً . واذا كان لاندي قد حذب بعض التفاصيل عن حياة اللهو التي مارسها أنطونيوس في معبة كليوباترا الا أنه ذكر هوايتها للصيد ورحلاتها النبيلة وحكاية أن الملكة المصري أذابت قطعة ثمينة من جواهرها في كأس الخمر الذي احتسته بنهم . وعندما عزم أنطونيوس على الرحيل لمطربة البارتين وقعت معركة داخلية بين نوازه المتضاربة وفي النهاية انعقد النصر للحب والشهوة والرغبة العمياء على نداء الحرب والمجد وواجب القتال فلم يرحل أنطونيوس لهذه الحرب الا بعد فوات الأوان وبعد أن سبق السيف العزل ولذلك فشلت جميع خططه العسكرية ضد البارثين . وبعد موقعة اكتيوم ذهب أنطونيوس الى سفينة كليوباترا حطام رجل راح ضحية الحب ورضخ للعار فوقف أمامها واضعاً يده على وجهه من الحجل وكأنه لم يعد قادراً على مواجهتها أو مخاطبتها . ويتحدث لاندي عن مهمة ثيربوس (Thyreus — Tirreus) التي كلفه بها أوكتافيانوس وهي محاولة كسب كليوباترا لصالح أوكتافيانوس وخيانتها لأنطونيوس . ويضيف لاندي من عندياته حادثة أخرى وهي ان كليوباترا عندما أصبحت في شك من حب أنطونيوس ونواياه وضعت له السم في الخمر ولكنها في الوقت المناسب حالت بينه وبين أن يجبره بعد أن راجعت نفسها وعدلت عن رأيا . وبعد موت أنطونيوس متحراً لم تال كليوباترا جهداً في أن تفنن أوكتافيانوس بأنها لا تنوي الانتحار لكن تتمكن من الافلات من قبضته مفضلة الموت على الاسر .

وقبل أن تغادر ايطاليا عصر النهضة يجب أن تشير الى مسرحية سيزاري دي سيزاري (Cesare de Cesari) بعنوان « كليوباترا » والتي ظهرت عام ١٥٥٢ وهي أقرب الى سيرة لاندي من مسرحية إل شيتيو . فمسرحية سيزاري تصور معاناة كليوباترا بعد موت أنطونيوس فتبدأ بالملكة المصرية وقد وقعت في قبضة الاسر فعلا على يد أوكتافيانوس . فهي الان تحت حراسة جنوده مما يزيد حزنها على فقد أنطونيوس

(١) "La Vita di Cleopatra, Reina d'Egitto" Dell' Illustre S. Conte Giulio Landi. In Vinegia, MDLI.

حبيبها وحليفها الراحل « وهي الآن غير قادرة حتى على أن تنهي حياتها وتخلص نفسها من ذل الأسر . ويحثها ارما فروديتي (Erma frodite) على أن تكبح جماح حزنها الفتاك وأن تحاول استعطاف اوكثافيانوس . وبالفعل تتوسل اليه كليوباترا راجية الاشفاق وتستلفت نظر العامل الروماني المنتصر الى شعرها المنكوش الذي لم يعد التاج الملكي يزينه والى يدها اليمنى التي بها كانت تمسك الصولجان فلم تعد لها وظيفة الآن سوى التضامن مع اليد اليسرى في التضرع والاسترحام . فتتحرك هذه الكلمات اوكثافيانوس وتقوده الى حافة البكاء فيسأل كليوباترا عن سبب معاداتها لروما طيلة هذا الزمان فتجيبه الملكة المصرية بكلام كله نفاق وضيق ومداينة مخيفة . وفي الفصل الثاني نجد وصيفة كليوباترا - وتدعى شيريمونيا (Cherimonia = خارميون عند بلوتارخوس) تناجي نفسها متحدثة عن قسوة الحظ وتقول :

« ذلك الصوت العذب وتلك الرأس صاحبة الجلالة العميقة
وتلك الروح السامية التي بها حتى الآن
استطاعت (كليوباترا) أن تحكم بمفردها في كبرياء
ينبغي الآن أن تنحني في تواضع أمام اوكثافوس الصبي
حتى انه هو نفسه كاد ييكى بالدموع اشفاقا عليها
فوافق ان يسمح لها بالحياة الحرة من جديد
واطلق سراحها من خوف الاستعباد والاسر » .

وتخبرنا الوصيفة الاخرى ايراسي (Eras) كيف انه في مكان قصى بالقصر كانت كليوباترا (سيليني) بنت كليوباترا من انطونيوس الطفلة الصغيرة تبكي وتصرخ لأنها رأت حلما مزعجا عن أبيها :

« حيث أن شبيحا خفيحا دخل من الباب
وانحنى فوق السرير الذي غالبا
ماكان انطونيوس وكليوباترا يستلقيان عليه في حب
لقد انحنى (الشبح) ثلاث مرات وعانق التاج الملقي هناك
منذ ذلك الحين والذي كانت كليوباترا الحزينة قد نزعته
من فوق شعرها المبعثر . . . وفي النهاية
اختفى الشبح من أمام ناظري الفتاة الصغيرة
ولكنه قال بصوت حزين باك :
أي كليوباترا أسرعى الخطى
فليس بوسعي أن أنتظر أكثر من ذلك » .

ويدخل كورنيليوس (Cornelio) ليعلن أن كليوباترا سترحل في ركاب اوكثافيانوس الى روما في غضون ثلاثة أيام وهناك ستسير اسيرة في موكب النصر .

وفي الفصل الثالث تتوسل كليوباترا الى قيصر أن يعفيها من تلك المهانة وأن يسمح لها أن تموت في النهاية على الأرض التي ولدت عليها . فيشرح لها قيصر أن وجودها بروما هو التوقيع اللازم لصرح مجده فبدونها في موكب نصره سيعتبره الرومان مهزوما وسيقولون انه وقع أسير حيلها الساحرة وألاعيبها الماكرة . وتستشيط كليوباترا غضبا وتتمنى أن تعطف عليها وحوش الغابة فتفتك بها وتخلصها من حياة المذلة .

وبدأ الفصل الرابع بكليوباترا (سيليني) الصغيرة وهي تبكي بصحبة شيريمونيا فتدخل الملكة وتأمّر طفلتها بالصبر والصمود وان تقبل على الحياة بأمل أن تنتقم من المعتدين . فلا تستطيع الطفلة أن تعي كلمات أمها ولا تفهم مكنون رغبة أبيها انطونيوس في موت كليوباترا أمها ولا اللهفة التي طغت على الاخيرة في اللحاق بزوجها الراحل على جناح السرعة . ولي مشهد مؤثر تودع كليوباترا ابنتها قائلة :

« وابقى انت يا ابنتي وان كنت غير قانعة
ابقى في الحياة على الأمل في سلام شبابك الواعد
ولتكوني سعيدة يا ابنتي في كل ساعة

لا بل لتكن حياتك كلها سعادة

كل سنك ، شهورك ، أيامك ، ساعاتك ، دقائق عمرك
لتقضيها كلها في سعادة ولتضيي بك الى ربيع العمر .

وتطلب الملكة من ايراسي وشيريمونيا أن يبقيا مع الطفلة حتى النهاية ثم تأمرهما باعداد الحمام الملكي .

ويصف الخادم كيف ماتت كليوباترا في الفصل الخامس وتروي الجوقة كيف وجدها رجال القصر ملقاة على سريرها جثة هامدة وهاربة تماما . ولكنها كانت تبدو كالأحياء ما عدا عضة الثعبان (asp) التي ظهرت ذراعها على ذراتها . ويأسف قيصر لموتها ويأمر بدفنها الى جوار انطونيوس ويقول « انهما حكما معا وماتا معا كأنهما واحدة في حب كامل ربما ليس له نظير في العالم » . وكما هو واضح تغلب السمة العاطفية على الجانب الاخلاقي في هذه المسرحية .

وانتقلت العبادة الدرامية لكليوباترا مع شرارة عصر النهضة من إيطاليا الى سائر انحاء اوروبا . وكان الذي ادخل هذه العبارة لأول مرة في فرنسا هو اتين جوديل (Etienne Jodelle ١٥٣٢ - ١٥٧٣) . وتعتبر مسرحيته « كليوباترا الاسيرة » Cle'opatre captive أول تراجيدية فرنسية من النمط الكلاسيكي الجديد وإن قيل أحيانا ان الكاتب جان انطوان دي بيف (١٥٣٢ - ١٥٨٩) كان قد وضع خطة لمسرحية تراجيدية عن متاعب كليوباترا عام ١٥٤٩ فتبنى جوديل هذه الخطة وكتب مسرحيته في بضع أسابيع . وكان دي بيف قد ترجم أيضا مسرحية « هيكوبا » (Hecuba — Hekabe) لبيوريبيديس عام ١٥٤٤ . كما ان مسرحية جوديل « كليوباترا الاسيرة » متأثرة في بنيتها الدرامية بمسرحية موريه (Muret) بعنوان « قيصر » .

ولقد عرضت « كليوباترا الاسيرة » مرتين خلال شتاء ١٥٥٢ - ١٥٥٣ . وكانت المرة الأولى في قصر دي ريمز (Hotel de Reims) الذي كان في حوزة كاردينال دي لورين (Cardinal de Lorraine) وشاهد العرض الملك هنري الثاني الذي من أجله نظم جوديل البرولوج الفخم الذي قدم به التراجيدية . ويبدو أن الملك قد سر بهذا الشئ المستطاب وبالعامل المسرحي المعروض ككل والدليل على ذلك انه قد وهب الشاعر المؤلف الشاب مكافأة قيمة . أما العرض الثاني للمسرحية وهو الأكثر شهرة لان الوثائق التي تسجله تاريخيا قد وصلتنا . وكان في فناء كوليج دي بونكور (College de Boncourt) حوالي يوم ٢ فبراير عام ١٥٥٣ . وعاون المؤلف الشاب في هذا العرض لفيف من الاساتذة والطلبة ، ومن بينهم تورنيب (Turnebe) باسكييه (Pasquier) وفوكلان (Vouquelin) ودورا (Dorat) . وقام جوديل نفسه بدور كليوباترا وقام بالأدوار الأخرى دي لا بيروس (de la peruse) وريمي بيللو (Remi Belleau) . وكان العرض فائق النجاح الى الحد الذي اكتسب بعده جوديل لقب « أمير التراجيديا » . واحتفت جماعة البلياد (pleiade) - التي ينتمي اليها المؤلف - بنجاح أحد أعضائها فأقامت له حفلا ضخما فخما قدم له في نهايته جدليا متوجا بغصن اللبلاب أحياء لروح الماريات المسرحية الاغريقية القديمة والتي كانت تقام تحت رعاية وحماية ديونيسوس إله الخمر والخضرة والخصوبة . ويقال ان مثل هذا الحفل كان كفيلا بإثارة غضب الكنيسة التي بالفعل خشيت أن يؤدى ذلك الى أحياء طقوس العبادات الوثنية . ولقد طبعت مسرحية جوديل عام ١٥٧٤ ضمن « أعمال ومجموعة أشعار (Oeuvre et mes-lages poetique) وطبعت مرة أخرى عام ١٥٨٣ وعام ١٥٩٧ وظلت محفظة بأعجاب الناس حتى القرن السابع عشر .

وكواحد من أتباع جماعة البلياد جاءت مسرحية جوديل تطبيقا عمليا لنظريتهم الدرامية فامتلات بمشاهد التعرف والانقلابات والجمل الطويلة والتركيبات اللغوية المرتبكة والكلمات المكررة والمباريات التي تعان من الحرص على الجناس (Alliteration) والاشارات الاسطورية المصطنعة أو المقحمة على السياق والاستطرادات الى الشخصيات والموضوعات الكلاسيكية وإلى جانب ذلك احتوت هذه المسرحية أيضا على قدر لا بأس به من العبارات القصيرة المحكمة التي تذهب مذهب الأمثال (Sententiae) .

والمسرحية بالطبع تعتمد على رواية بلوتارخوس وغيرها من الروايات القديمة والمعالجات الحديثة التي تمت في إيطاليا . وتقع أحداث المسرحية في خمسة فصول ١٦٠٦ بيوت ومنها ٦٠٨ بيتوت تؤدبها الجوقة وحدها . ويحافظ المؤلف على الوحدات الثلاث اذ تنحصر المسرحية نفسها في وقائع اليوم الأخير من حياة كليوباترا بعد أن وقعت في الأسر . وفي المشهد الأول من الفصل الأول يناجي شبح انطونيوس نفسه ويعلن انه قد أمر كليوباترا بأن تقتل نفسها هربا من المصير المؤلم الذي ينتظرها وهو العرض كسبية في موكب نصر قيصر . وفي المشهد التالي تعلن كليوباترا ان

"Cleopatre Captive", A critical edition by L.B. Ellis, University of Pennsylvania, Philadelphia 1946. (v)

انطونيوس قد جاءها في الحلم ليدعوها الى اللحاق به وهي تؤنب نفسها على موت حبيبها وتؤكد أنها قد عقدت العزم على الانتحار . وفي نهاية الفصل الأول تستخلص الجوقة الدرس الاخلاقي المستفاد من تلك الأحداث التي وقعت . ويقوم الحدث الرئيسي عل. حرص اوكتافيانوس الشديد على الاحتفاظ بكليوباترا حية لتزين موكب انتصاره في روما ورغبتها هي في ان تلحق بحبيبها وزوجها في العالم الآخر . وفي الفصل الثاني يجري قيصر حوارا في مجلس حربه ويكشف النقاب عن حلمه بأن تكون كليوباترا الاسيرة الدرة النادرة الثمينة في موكب النصر . وفي الفصل الثالث يلتقي اوكتافيانوس بكليوباترا وجها لوجه فتطلب الحصول على حريتها في مقابل تسليم خزانها وكنوزها ولكن حارس خزانها سيليكوس يخذلها ويكشف النقاب عن انها قد أخفت جزءاً من كنوزها وبجهراتها ، وهي الحادثة التي وردت عند بلوتارخوس واحتفظ بها شكسبير (ولا نجد لها أثراً عند احمد شوقي في « مصرع كليوباترا ») . وتحمل استعدادات كليوباترا للانتحار أحداث الفصل الرابع كله بعد اتمام مراسم الدفن والتكريم لانطونيوس ويأتي الفصل الخامس باعلان موتها اذ يجبرنا بروكليريوس كيف انها ووصيفاتها قتلن أنفسهن أما الموت نفسه فقد وقع فيما بين الفصلين ، على اية حال تنهى الجوقة المسرحية بالتحب والبكاء .

ومن الملاحظ ان اهتمام جوديل بالتعليق الاخلاقي على الأحداث يفوق عنايته برسم الشخصيات ولا يثير اوكتافيانوس عند جوديل اي شعور بالتعاطف معه لأنه بارد الحس ميت الشعور . أما انطونيوس فهو ضحية الحب وان كان شبحه يظهر نوايا الانتقام حتى من حبيبته كليوباترا ان تأخرت في اللحاق به . ولا تزال كليوباترا تحبه وان كان السبب الحقيقي في اصرارها على الانتحار هو خوفها من الاستعباد والمدة طول العمر . فالمأساة اذن مأساة كرامة لا مأساة حب ، ولقد جاء موت كليوباترا بمثابة انتصار لارادتها . وهناك اشارات عديدة لتغير الحظ وعدم ثباته وانه لا يمكن لأي انسان أن يكون سعيدا من المهد الى اللحد . ويقع النصيب الأكبر من المعاناة في المأساة . وبالتالي البطولة التراجيدية - على كليوباترا لا أنطونيوس .

وكتب روبير جارنييه (Robert Garnier ١٥٣٢ - ١٥٩٠) مسرحية « مارك انطوان » (Marc Antoine) عام ١٥٧٨ . وهي مسرحية تجمع الكثير من الموثقات فهي تقدم زاوية من الأفكار القديمة عن القدر والأفكار المسيحية عن عقوبة المذنبين وكذا تصورات العصور الوسطى عن قوة الحظ وسيطرته على مصير البشرية . وتظهر بالمسرحية كذلك أفكار عصر النهضة عن قدرة الانسان على تشكيل حظه وقدره الخاص . والعنصر الأخير على اية حال هو المسيطر على بقية العناصر وهو الذي يجعل المسرحية مأساة انحراف عاطفي . وهذه المسرحية اهمية خاصة لأنها هي التي ستنتقل العبارة الدرامية لكليوباترا من القارة الأوروبية الى الجزيرة البريطانية . لأن ترجمة ماري سيدني الملقبة بالكونتيسة بيمبروك لهذه المسرحية عام ١٩٥٠ هي التي ادخلت هذه العبادة الى انجلترا وافتتحت في الوقت نفسه المدرسة السينيكاوية في الكتابة الدرامية^(٨) . فظهر كتاب كثيرون يكتبون مسرحياتهم على نمط مسرحيات سينيكا كما اعيد طبع مسرحية جارنييه - بيمبروك أكثر من مرة ابتداء من عام ١٥٩٥ .

وتبدأ أحداث مسرحية جارنييه - بيمبروك مثلما تبدأ مسرحية إل شيتيوي حين لا يزال انطونيوس حيا فهو يناجي نفسه ويلوم كليوباترا التي أغرت به « باغراءاتها العديدة » التي حولته من « عالم السهام والخراب الى عالم الحفلات الراقصة والولائم » ولكنها في النهاية خائنه في أكتيوم . وهذا يقترب جارنييه - بيمبروك من رؤية شكسبير للقصة ولكن التشابه يزداد في الفصل الثاني عندما يبكي الفيلسوف فيلوستراتوس (ويقابل فيلو عند شكسبير) لتدهور حال الامبراطور العظيم الذي كان العالم يمشاه . لقد دمر الحب قيصر كما دمر طروادة من قبل وعندما تدخل كليوباترا تراجع وصيفاتها ايراس (Eras) وشارميون (Charmion) وتعلن انها تحب انطونيوس « أكثر من حبها للصولجان ولأطفالها وللحرية والنور » . وتعترف بأن جمالها الساحر هو الذي حطم انطونيوس وتحمل نفسها المسئولية كاملة على اساس انها « السبب الوحيد » لسقوط القائد الروماني (ب ٤٤٧ - ٤٤٨) قائلة بأننا نخطيء عندما نلوم الآلهة على نتائج أخطائنا (ب ٤٧٦ - ٤٧٨) . ولكنها ترفض بشدة نصيحة شارميون التي تحثها على خذلان انطونيوس وهجره حتى لا يجلب سقوطه سقوطها ، وتقول كليوباترا أنها تفضل الموت « كزوجة ذات قلب طيب » على أن تحيا من أجل اولادها أو من أجل مجرد الحياة .

وفي الفصل الثالث يظهر انطونيوس يائسا غيورا ولكنه يظل مرتبطا بكليوباترا . لوسيليوس (Lugilus) صديق بروتوس وحليفه سابقا ورجل انطونيوس حاليا) على ذلك بقوله ان الحظ وكل شيء في الدنيا يتغير فيما عدا الفضيله (ب ٩٨٨ - ٩٩٩) . ويحاول لوكيليوس أن يثني

(٨) في بحث مطول بعنوان « المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير » تحت النشر في مجلة « عالم الفكر » تناولنا بصمات سينيكا على المسرح الانجليزي في عصر النهضة بصلة عامة .

انطونيوس عن الانتحار فيهاجم الأخير الأساليب الملكية فيليب التي يتبعها اوكتافيانوس وهو يعتبر نفسه المسئول عن هزيمة اكتيوم معنيا كليوباترا من عبء هذه المسئولية (ب ١١٥٠ - ١١٥٢) .

وفي الفصل الرابع يستعرض اوكتافيانوس في زهو وخيلاء قواته العسكرية الضخمة ويشفق على معاناة غريمه انطونيوس وجنونه أو بالاحرى خبله الغرامي . ولكن اوكتافيانوس يعلن اصراره على التخلص من انطونيوس وهنا يصل ديركتوس (Directus) وينمي موت انطونيوس فيريه اوكتافيانوس ويقول ان كبرياته هي التي أهلكته وكذا حبه و غير العفيف للمصرية ، (ب ١٦٩٤ ، And unchast love of this Aegyptian) .

وفي الفصل الخامس والآخر تودع كليوباترا اطفالها وتبكي حزنا عند قبر انطونيوس وتموت من شدة الأسى والحزن عليه .

ومن المدهش أن مسرحية جارييه - بيمبروك أقرب الى مسرحية شكسبير من رواية بلوتارخوس مصدرهما الرئيسي . ولكنها تختلف عن مسرحية شكسبير اساسا في حذفها لكل ما من شأنه أن يحيط من شأن كليوباترا . فالمسرحية تقتصر على تقديم صورة كليوباترا كما ستظهر فيما بعد في مسرحية « انطوني وكليوباترا » بالفصل الخامس على أن تغفل الفصول الأربعة الأولى من مسرحية شكسبير . وبعبارة أخرى فان مسرحية جارييه - بيمبروك تمجد كليوباترا تمجيد شكسبير لها ترپ نهاية مسرحيته . فحب كليوباترا لانطونيوس بمسرحية جارييه - بيمبروك حب صادق عميق من البداية أما شكوكه في ان تكون قد خانتة فهي بلا أساس ، فالملكة المصرية تفوز في هذه المسرحية بشيء من التعاطف الى درجة أن انطونيوس واوكتافيانوس فقط هما اللذان يلومانيها . واذا كانت هي تتهم نفسها بخيانة انطونيوس في معركة اكتيوم فهي لم تخنه كرجل وزوج لأنها تتحدث عن « زواجها المقدس » (ب ١٩٤٨) . وفي موضع ثناء وتقدير ديوميد الذي يعتبرها مخلوقة ربانية في فضائلها . ان كليوباترا جارييه - بيمبروك بذلك تلحق بكليوباترا تشوسر احدى شهيدات وقديسات الحب وتسبق كليوباترا درايدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) لأن جارييه - بيمبروك اضاف الى صورة كليوباترا العاشقة المخلصه صورتها كأم حنون وذلك في منظر وداعها لاطفالها (ب ١٨٣٤ وما يليه) بل انها زوجة وأم أكثر منها عشيقة . انها مخلوقة مخلصه لا تستحق كلمة غضب واحدة من انطونيوس الذي يظن خطأ انها خانتة . فحق أهم ضحايا كليوباترا وهم جوقة المصريين الذين دائما يندبون عظمهم لا يتقدونها . ومن الملاحظ أن انطونيوس وكليوباترا لا يلتقيان على خشبة المسرح قط عند جارييه - بيمبروك . ولعل أهم ما يختلف به هذه المسرحية عن مسرحية شكسبير هو ان الأخيرة اضافت عنصر الموازنة بين ما خسر انطونيوس في الحرب وما كسبه في الحب فمثل هذه الموازنة لم تشغل بال جارييه - بيمبروك .

وتخلو مسرحية صمويل دانيال (Samuel Daniel ١٥٦٢ - ١٦١٩) في هذا الموقف الاشكالي أي الاختيار بين الحب والواجب ولكنها تفتقر عن مسرحية جارييه - بيمبروك في ان كليوباترا تبدو فيها شخصية درامية أكثر تعقيدا وثراء كما أن حبها لانطونيوس يكتسب قوة أكبر وعمقا أكثر بعد موته حتى انها تدين نفسها . وكذلك تفعل جوقة المصريين التي تدينها على حياتها السالفة وشرورها التي أدت الى هلاك الجميع ومع ذلك فان هذه المسرحية لا تفارح مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » كمسرحية اشكالية^(٩) الا أن شكسبير يدين لصمويل دانيال أكثر من غيره - وهذا ما سنعود اليه بعد قليل - ويمننا الان أن نشير الى ان مسرحية صمويل دانيال تشابه كثيرا مع مسرحية جوديل « كليوباترا الاسيرة » فهي مثلها تبدأ بعد موت انطونيوس وفيها يحاول قبصر أيضا اقناع كليوباترا بمغادرة قبرها حتى يتسنى له أن يسوقها في موكب نصره وتظاهر كليوباترا بالاستسلام لهذه الرغبة وتستأذن في الخروج لتقديم القرابين الى شبح انطونيوس . وبعد اداء هذه الطقوس اقامت وليمة فخمة وأمرت باحضار سلة التين التي حوت الافعى المعدة لانتحار الملكة وفي نفس الوقت كان ابنها قيصرون قد قتل في رودس . والتشابه الكبير بين صمويل ودانيال وجوديل بالإضافة الى ترجمة مسرحية روبر جارييه على يد كونتيسة بيمبروك يؤكد بما لا يدع مجالا للشك ان مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » تحمل تأثيرات الدراما الفرنسية الكلاسيكية التي وصلتها بصورة غير مباشرة .

نشرت مسرحية صمويل دانيال « كليوباترا » لأول مرة عام ١٥٩٤ في مؤلف بعنوان « ديليا وروزا موند المزينة » (Delia and Rosamond augmented) ثم راجع المؤلف مسرحيته وعد لها بعض الشيء ثم نشرها في مجموعة مقالاته بعنوان « المقالات الشعرية لصمويل دانيال المصححة والمزينة مجددا . ١٥٩٩ » .

(The Poetical Essays of Samnel Danyel Newly corrected and augmented 1599).

(٩) Ernest Schanzer, The Problem Plays of Shakespeare A Study of "Julius Caesar", "Measure for Measure", & "Antony and Cleopatra" (London — Routledge & Kegan paul 1963) pp. 150 ff.

ومرة أخرى روجعت وعدلت المسرحية نفسها بدرجة ملحوظة في طبعة تحمل العنوان التالي « بعض الأعمال العنقرى التي نشرت بواسطة صمويل دانيال حتى الآن . . . صححت وزيدت بمعرفته مرة أخرى » . . .
(Certain Small Workes Heretofore Dirulged by Samuel Daniel... and Now againe by him corrected and angmented)

ويعتقد معظم النقاد ان صمويل دانيال قد راجع وصحح مسرحيته أكثر من مرة لأنه شاهد مؤخرًا عرضًا مسرحيًا أما لمسرحية كونتيسة بيمبروك المترجمة عن جارييه والتي أهدى إليها مسرحيته وأما مسرحية « انطوني وكليوباترا » لشكسبير نفسه ومعنى ذلك أن صمويل دانيال ظل يدخل التعديلات على مسرحيته حتى بعد عرض مسرحية شكسبير المذكورة عام ١٦٠٦/١٦٠٧ .

ويبدأ صمويل دانيال مسرحيته - المنظومة شعرا مرسلًا - بعد دفن انطونيوس بينا كليوباترا تقع في القبر الذي أعدته لنفسها تسامم قيصر من أجل انقاذ حياة أبنائها وتستهل كليوباترا الفصل الأول بحديث تناجي فيه نفسها مستخلصة الحكمة من أخطائها دون أن تلقي اللوم على انطونيوس وترفض فكرة أن تعيش اسيرة سجينته مقيدة بالسلاسل لكي تلقي عليها اوكتافيا زوجة انطونيوس الرومانية نظرات الزهو والازدراء وتتحدث جوقه المصريين عن اولئك الذين بأخطائهم يقلقون العالم .

وفي الفصل الثاني يندى قيصر ملاحظة لبروكوليوس بأنه على الرغم من قدرته على فهر الاراضي وضماها الى ممتلكاته فإنه هاجز عن فتح القلوب . ويروي بروكليوس كيف انه وفقا لأوامر صدرت من قيصر حاول أن يخرج كليوباترا حية من قبرها وكيف ان الملكة المصرية بعد أن حيل بينها وبين الانتحار أصدرت شكوى مرة ضد قيصر وتضرعت بامتنائه من أجل أبنائها ولا سيما قيصر (Cesario) . وطن بروكليوس انها ستكون حريصة على الحياة ولكن قيصر يشك في ذلك كثيرا ، ولذلك أمر بتشديد الحراسة عليها . وتغني الجوقة المصرية وتسخر من اولئك الذين - مثل أنطونيوس وكليوباترا - لا يرون في الدنيا سوى الطموح والشهوة .

وفي الفصل الثالث يقوم مشهذان على حقيقة وردت عند بلوتارخوس في سيرة أنطونيوس وهي ان قيصر بعد الفاء القبض على كليوباترا وفتح الاسكندرية كرم الفيلسوف أريوس (Arius) وعفى عن الخطيب فيلوستراتوس رغم انه كان يكره تظاهر الأخير وادعائه بأنه فيلسوف أكاديمي . وفي مسرحية دانيال يشكر فيلوستراتوس أريوس الذي أنقذ حياته ثم يطلب ويسهب الحديث عن فشل البلاغة في وقت الشدة وساعات الخطر وهو ككل الرجال يبحث - بطريقة مخزية على اية حال - عن طريق للنجاة بأي ثمن ويأمره أريوس ألا يجزن ويعلم ان هذا العصر قد بلغ من السوء ما جعل الناس يزهدون الحياة وإن الانحلال الاخلاقي هو الذي أدى الى سقوط مصر . ثم يشرح النظرية الدائرية للتاريخ فيقول وكأنه يتحدث عن « عجلة الخط » الاغريقية :

« هكذا يفعل مجرى الامور فهو دائم التغير

يجري كمعجلة أبدية دائمة الدوران

ونفس اليوم الذي يجلب لنا المجد

يأتي الينا ايضا ببلرة الرجوع الى الخلف » (ب ٥٥٥ - ٥٥٨)

ويخشى أريوس ان يقتل قيصر ابناء كليوباترا قائلاً بأن العاهل الروماني قد يقدم على ذلك لأن « كثرة القياصره أمر لا يحمد عقبا » (ب ٥٧٦ Pluraity of coesars are not good) .

وفي المشهد الثاني تدافع كليوباترا عن سلوكها في الحرب بإلقاء اللوم على رغبة أنطونيوس العارمة وطاعتها له في الحب . ويرفض قيصر هذا التبرير لأنها كانت دوما تكره روما . ولكنها تعطيه وثيقة مكتوبة تشهد بحب يوليوس قيصر لها ثم تسلمه قائمة بكنوزها فيقاطعها سيليوكوس ويعلم ان القائمة منقوصة فتهاجمه ولكنها تعترف بأنها بالفعل احتفظت ببعض المجوهرات من أجل ليفيا واوكتافيا لكي تتمكن من كسب ودها فيتوسطا من أجلها لدى قيصر . ويعددها الأخير بحسن المعاملة ويقول دولا بيللا انه اذا كان يمكن ان تكون كليوباترا جميلة الى هذا الحد ومقتنة الى هذه الدرجة وهي في مثل هذه الحالة من الاعياء والبؤس واليأس وكبر السن والحزن فكيف كانت اذن وهي في ريعان الشباب وقمة السؤدد ؟ ويعلق قيصر على ذلك بأنه ينبغي ألا يؤخذ دولا بيللا بحيل كليوباترا ويقول « ان الزمن قد غير كل شيء فلا هي الآن كما كانت من قبل ولا نحن كما تخيلنا هي » . وقال انه يرغب فقط في أن يأخذها الى روما ليقودها في موكب انتصاره وانه بالفعل على وشك أن ينفذ ذلك بمجرد ان يقوم

بجولة له في سوريا . وتتغنى الجوقة المصرية بربة الانتقام نيميسيس (Nemesis) وتتساءل « لماذا يدفع عامة الناس البؤساء والابرياء ثمن الاخطاء التي يقع فيها كبار القوم والامراء ؟ » .

ويبدأ الفصل الرابع بحوار بين سيلوكوس ورودون فيقدم الأول على انه كشف أسرار كليوباترا ولا سيما انه لم يلق جزء هذه الخيانة خيرا عند قيصر . ويعترف ورودون بأن جريمته كانت أشنع وأن خيائته كانت أفظع ! . لقد عهد اليه بأن يقود قيصرين الى الهند على أمل أن يأتي يوما في المستقبل يؤسس فيه سبط يوليوس قيصر مملكة بعيد بها أجداد امبراطورية أبيه وأمه فيحكم العالم . ويركز ورودون في حديثه على حزن كليوباترا عند رحيله بقيصرين ثم يقول انه خان الامانة وأحضر قيصرين الى رودوس ثم يورد أحلام الصبي الذي كان يأمل ايضا في ان يصبح كل ابناء انطونيوس اباطرة . وهكذا فان ورودون مثله مثل سيلوكوس يعتبر نفسه مجرما اثميا وملعوننا جلب على نفسه العار واستحق أن يعاقب أشد العقاب . ثم تدخل كليوباترا بعد انسحابها الحزين وفي يدها خطاب من دولابيل يكشف فيه السر الخطير وهو ان قيصر ينوي أن يزين بها موكب نصره في روما . فتذهب الى قبر انطونيوس لتظهر له آخر آيات التكريم وتقرر الانتحار دون أي تردد لتلحق به . وتعتبر جوقة المصريين أن تدهور مصر امر طبيعي راجع الى التغرير الضروري الذي لا مفر منه في سير الأمور البشرية فيوم لك ويوم عليك وسيأتي اليوم الذي تعاني فيه روما نفس المصير فتشرب من ذات الكأس .

وفي الفصل الخامس يسمع دولابيل من تيتيوس (Titius) ان كليوباترا أرسلت رسالة الى قيصر وانها بعد أن ارتدت احل ماعندها من ملابس والتهمت اشهى مأكلا كما لم تفعل من قبل طردت الجميع من فوق قبرها فيها عدا الوصيفتين ورجلا رفيقا فقيرا وذهب دولابيل ليطلب من قيصر باسمها عدم اهانة الملكة المصرية . وفي المشهد الثاني يأتي الرجل الرفيع كرسول (Nuntius) ويقص على الجوقة كيف ماتت كليوباترا لقد أرسلته الملكة لكي يحضر ثعبانين (asps) ويعد شيء من التردد تستحث نفسها وتقوت مبتسمة فيها يشبه النعاس الخفيف . ثم يشير المؤلف الى العمل الأخير الذي قامت به شارميان وهو تعديل وضع التاج على رأس الملكة وتقويمه « ليعرف العالم أنها ماتت ملكة » هكذا قالت ثم ماتت . واندفع حراس قيصر الى داخل القبر بعد فوات الأوان . وتغنى جوقة المصريين كيف أقفرت مصر وعادت صحراء جرداء قاحلة بسبب الاسراف في الرفاهية وتزايد العظمة والابهة المدمرة .

وتختلف مسرحية دانيال عن مسرحية جاريث - بيمبروك في أن أفق حبكتها الدرامية أضيق كما انها تتبع رواية بلوتارخوس في التفاصيل الدقيقة ولا تحفل كثيرا بأسباب سقوط انطونيوس وتصور مأساة كليوباترا على انها مأساة كبرياء حزينة . وتتفق مسرحية دانيال مع مسرحية جاريث - بيمبروك في تصوير كليوباترا كأم أكثر من كونها عشيقة . كل ما هنالك أن دانيال استبدل كليوباترا (سيليني) الصغيرة عند جاريث - بيمبروك بقيصرين . واستغل قصة الأخير لتقديم موضوع الخيانة في مشهد بين سيلوكوس ورودون وهو مشهد قصد به زيادة التعاطف مع كليوباترا الملكة المصرية . ومع أن مسرحية دانيال أكثر تنوعا من مسرحية جاريث - بيمبروك الا انها تظل غير صالحة للعرض المسرحي لان مؤلفها كان شاعرا ذهنيا أكثر من كونه مؤلفا دراميا . ووظيفة الفيلسوف فيلومستراتوس في مسرحية دانيال هي أن يستخلص الحكمة الاخلاقية العامة ويستنبط الدروس عن الخوف الأدمي من الموت ودورات التاريخ وتغير الأزمنة باستمرار وازدهار ثم اضمحلال الأمم ، ثم تأتي أغاني الجوقة المصرية الرابعة والخامسة فتطبق الفكرة الأخيرة على مصر وروما . وهذا امر لا نجده عند شكسبير .

ومع ذلك فلا يرقى الشك كثيرا الى حقيقة ان شكسبير كان يتذكر مسرحية دانيال أو أنه أعاد قراءتها مؤخرا في طبعة ١٥٩٩ وهو يصوغ مسرحية « انطوني وكليوباترا » . فشكسبير مثل دانيال يعقد مقارنة موحية بين صرامة روما ورفاهية مصر . ولكن بينما يوحى الينا دانيال بأن انطونيوس كان يجهل النساء قبل أن يرى كليوباترا حتى ان الأخيرة تقول له لقد جئت مباشرة من صرامة مدينتك (روما) فانت لا تعرف شيئا عن الفخامة المفرطة للملوك انك تخير بأمور الحرب جاهل بحيل النساء وفن الحب . وإذا كانت كليوباترا شكسبير في منتصف العمر أو أكثر قليلا Wrinkled deep in time فإن كليوباترا دانيال كانت أيضا شاحبة الجمال beauties waine و ظهرت عليها التجاعيد مؤخرا وهي دليل الذبول « new appeaing wrinkles of de cline » وإذا كانت الكليوباترات السينيكاوية - أي كليوباترا عند مؤلفي الدراما من أتباع سينيكا - لقد اتفقوا في معالجتهم على أمور كثيرة فان أهمها هو أنهم وازنوا بين حكمهم الأخلاقي على العاشقين وبين توفير نوع من التعاطف على مصيرهما المأساوي . ويعتبر دانيال نموذجاً طيباً لذلك الاتجاه عندما جعل كليوباترا تأمل في أن تنال النشأة بعد الموت رغم أن حياتها كانت سيئة . لقد اعترف هؤلاء المؤلفون اذن بازواجية الطبيعة البشرية ولذلك استطاعوا أن يطلبوا الاشفاق على العاشقين دون الحاجة الى الدفاع عن أخطائهم أو الدعوة الى غفرانها . ويتفق هؤلاء المؤلفون أيضا في أنهم جعلوا سلوك كليوباترا بعد موت انطونيوس نبيلاً فظهرت مزيداً من الحب له ولأنه

واذا كان جميع المؤلفين يتفقون أيضا في إبراز كراهية كليوباترا لفكرة أن تؤسره فإن شكسبير ودانيال يتفردان بإضافة فكرة خوفها من أن ترمقها أوكتافيا في موكب النصر الروماني بالأزدرء والاحتقار (راجع : شكسبير و انطوني و كليوباترا ، في ٢٥ ب ٥٢ - ٥٥ و دانيال و كليوباترا ، ب ٦٣ - ٧٠) .

-وبروكوليوس هو الذي ينصح كليوباترا - عند شكسبير ودانيال - بالتوصل لدى قيصر من أجل العفو والرحمة . وكلا المؤلفين يميلان البتلة ترسل الى قيصر مظهرة الرغبة في الموت وكلاهما أيضا يتبع بلوتارخوس في حادثة سيليكوس والخزانة بل ان كلمات شكسبير في هذا الموضع (ف ٢٥ ب ١٦٤ - ١٦٩) تتلاقى في نقاط كثيرة مع كلمات دانيال . وكما أن دولابيللا عند بلوتارخوس لا يحمل الا النوايا الطيبة تجاه كليوباترا فانه عند دانيال يحبها ويكشف لها عن ما يبيته قيصر بالنسبة لها في خطاب غرامي . ولكن شكسبير يبدو أكثر درامية وبراعة في هذه النقطة لأنه يظهر دولابيللا على المسرح متبها بحب كليوباترا ومعجبا بها غاية الاعجاب (ف ٢٥ ب ٦٧ - ١٠١) .

وتواجه كليوباترا شكسبير الموت عاشقة متلهفة على اللقاء المرتقب فترتدي له أحلى الثياب كما فعلت عندما ذهب لتلقي بأنطونيوس أول مرة في طرسوس على ضفاف نهر كيدنوس . وتقول : ها أنا مرة أخرى ذاهبة الى ضفاف كيدنوس لألقي مارك انطوني (ف ٥٥ ب ٢٢٨ - ٢٢٩) وهذه الكلمات تذكرنا بكلمات دانيال (ب ١٤٦٠ - ١٤٦١) . ومن الملاحظ ان اسم وصيفتي كليوباترا عند دانيال يردان كما يلي : شارميون (Clarmeon) وإمامس (Ehms) وهما عند شكسبير شارميان (Charmian) وإيراس^(١٠) (Iras) وربما عرف شكسبير قصيدة دانيال « رسالة من أوكتافيا الى ماركوس انطونيوس » (A letter from Octavia to Marcus Antonius) المنشورة في « المقالات الشعرية عام ١٥٩٩ والتي سلفت الاشارة اليها . ولقد قدم دانيال لهذه الرسالة بقوله « لأن انطونيوس الذي كان لا يزال تحت وطأة قيود مصر (the letters of Egypt) الموضوع على يديه بقوة لا تقاوم انها قوة الجمال الذي لا يمكن مقارنته بأي جمال آخر . . . ولقد تحول قلبه ناحية الشرق (his heart turned Eastwarde) وهذه كلمات نجد لها صدى في مسرحية شكسبير و انطوني و كليوباترا ، (ف ٢٥ ب ١٢٠) (these stoong Eygp- tian freeers) وفي ٢ م ٣ ب ٤٠ (I'th' East any pleasurelies) وفي قصيدة دانيال تشكو أوكتافيا من أن رسالتها قد تصل انطونيوس وهو في أحضان الملكة الزانية ، ومن المحتمل أن تكون المقطوعة رقم ٢ والتي ورد فيها هذا المعنى هي التي أوحى لشكسبير بمشهد الاستهلال الذي تسخر فيه كليوباترا من رسائل فولفيا (بدلا من أوكتافيا) الى انطونيوس .

وقبل أن ينظم شكسبير مسرحيته كتب صمويل براندون (Samnel Brandon) أيضا مأساة بعنوان « أوكتافيا الفاضلة » (Vir- tuous Octavia) عام ١٥٩٨ وفيها يقلد المؤلف كل من دانيال والكونتيسة بيمبروك فهي تراجيدية تقيم على فكرة أن العقل والمنطق منوط بهما قهر العواطف الجامحة . ومن المرجح أن هذه المأساة الكثيرة لم تمارس تأثيرا كبيرا على شكسبير اللهم الا اذا كان التأثير كليا ، فأوكتافيا الفاضلة عند شكسبير كرم في مقابل ثروة أوكتافيا براندون الفاضلة أيضا .



ثانيا : البنية الدرامية

من أهم الانتقادات الموجهة للبنية الدرامية في مسرحية « انطوني و كليوباترا » كثرة تغيير المكان بصورة لم يسبق لها مثيل في المسرح الكلاسيكي القديم أو مسرح عصر النهضة . فمثلا يوجد مالا يقل عن ثلاثة عشر تغييرا في المشاهد بالفصل الرابع وحده . ولكننا لكي نتدارس هذه المسألة ونربطها بتسلسل الأحداث الدرامية لا بد وأن نستعرض هذه الأحداث من بداية المسرحية .

يبدأ الحدث الدرامي للمسرحية ككل في قصر كليوباترا بالاسكندرية . اذ يستهل كل من فيلو وديميتريوس الفصل الأول بحوار عن العاشقين أنطونيوس و كليوباترا ثم لا يلبث أن يدخل هذان العاشقان بعد هنية ليشادلا أطراف الحديث عن حبهما المتين . وعندئذ يصل رسول من روما فيا أن تبدو باذرة بأن انطونيوس قد ينشغل عن عشيقته الملكة بمسألة رومانية حتى توبخه الأخيرة بدهاء شديد مشيرة الى أن الرسول ربما جاء اليه بالأوامر الصادرة من زوجته الرومانية فولفيا أو ربما هي امبراطورية جاءت من الفقى « قيصر » . وبهذه الطريقة البارعة دفعت كليوباترا انطونيوس الى تنحية أبناء روما وحاملها جانبا دون أن يسمع أو يعرف شيئا عن محتوى تلك الأنباء . انه لا يريد أن يغضب كليوباترا ولا أن يقطع لحظات التمتع بالسعادة الغامرة الى جوار الملكة الساحرة . ويخرج كل من انطونيوس و كليوباترا ليعود ديميتريوس وفيلو فيواصلان حديثهما الذي

انقطع ويتعرضان بالانتقاد لخلل قائدهما . وهكذا ينتهي المشهد الأول الذي أدى وظيفته الدراسية على خير وجه ، وهي إعطاء صورة ما عن الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية . ولقد استطاع هذا المشهد الاستهلاكي أن يرسم لها صورة واضحة ويلونها بالألوان مميزة وذلك في غضون سطور قليلة إحتوت في الواقع المكونات الأساسية لهاتين الشخصيتين وبالتالي لموضوع المسرحية ككل وهو علاقة الحب بين انطونيوس وكليوباترا وفكرة الصراع بين روما والشعور بالواجب الوطني أو القومي من ناحية والاسكندرية أو مصر أو كليوباترا التي تعلق بها انطونيوس وصار لا يطيق فراقها من ناحية أخرى . ومن الملاحظ أن شكسبير حرص على أن يضم هذا المشهد شخصيتين تمثلان وجهة النظر الرومانية وهما فيلو وديمتريوس اللذان يعتدان بالقيم الرومانية الصارمة وينتقدان الحياة السكندرية الخليعة في مقابل ازدهار كليوباترا لصرامة القيم الرومانية . وعندما تدعو عشيقها انطونيوس الى حياة الحب واللهو يطرد الأخير الرسول الروماني دون أن يسمع ما يحمل من أنباء . ولكن هذا لا يعني ان انطونيوس قد قر قراره واستقر اختياره بل سيظل دوما ضحية التأرجح بين روما والاسكندرية مما يشكل لب المأساة وجوهر الصراع لاني شخصيته فقط بل في المسرحية ككل . فاذا كان هذا المشهد قد بدأ بوجهة النظر الرومانية فإنه قد انتهى بانتصار الاتجاه نحو الحياة المصرية . وهذا ما سيحدث في المسرحية ككل بصفة عامة . صفوة القول اننا نجد في المشهد الأول بالفصل الأول للمسرحية كل أنواع الصراع الدرامي الذي ستتوالى أحداثه في بقية الفصول وهذه براعة في التأليف لا يقدر عليها سوى شكسبير .

ولكننا في المشهد الثاني نرى كليوباترا - التي تجسد قيم الحياة المصرية - مهمومة بسبب انشغال انطونيوس بشئون رومانية . ولذلك فهي تتجنبه عندما يدخل مع رسول روما الذي يعلن لانطونيوس أن زوجته فولفيا وأخاه لوكيوس قد أعلنوا الحرب على قيصر . فيقرر انطونيوس هجران كليوباترا والاسكندرية ويؤكد قراره بعد أن وصل رسول آخر من روما ينعي نبأ وفاة فولفيا . ويكشف انطونيوس النقاب عن هذا القرار لابنوباريوس تابعه المخلص الذي يتنبأ بأن كليوباترا ستفعل المستحيل من أجل الغاء هذا القرار والابقاء على انطونيوس في مصر . ولكن انطونيوس يصدر أوامره لابنوباريوس باعداد العدة للرحيل فهناك علاقة على ما تقدم أمور أخرى مستعجلة تستلزم وجوده في روما وأهمها تصاعد قوة سكستوس بومبي العسكرية والسياسية . والجدير بالذكر أن العراف في مطلع هذا المشهد كان قد تنبأ بحطوط وصيغيات كليوباترا اللاتي يتبادلن النكات الساخرة والفكاهات الجنسية السافرة وهو جوهزي مرح يصور الحياة السكندرية التي سلبت لب انطونيوس وجذبت من برائث الحياة الرومانية الصارمة . وفي وسط هذا الجو الفكاهي تأتي اشارة عابرة عن موت كليوباترا في نهاية المسرحية وهي اشارة تأتي ضمن نبوءة للعراف يمكن أن تؤخذ ببساطة شديدة الآن ولكنها تكتسب عمقا جديدا ويعدا آخر عندما تأتي نهاية كليوباترا . لقد قال العراف لشريميان أن حياتها أطول من حياة كليوباترا فردت شريميان بأنها تحب طول العمر أكثر مما تحب التين . وحتمًا ستصدق نبوءة العراف فهذا أمر مصطلح عليه في المسرح الايليزابيثي وموروث عن المسرح الاغريقي الكلاسيكي . على أية حال فبعد هذه اللحظات المرحية التي تحمل بدور الأسى والحزن يأتي انطونيوس بقراره عن الرحيل الى روما ويتركنا المشهد الثاني في حالة ترقب لمعرفة رد فعل كليوباترا .

وفي المشهد الثالث تستخدم كليوباترا كل مائي جمعيتها من حيل لتمنع انطونيوس من الرحيل فهي تارة تتظاهر بعدم الاكتراث وتارة أخرى تتكلف السخرية والغضب أو تصنع الاعياء والمرض . وعندما تبوء كل وسائلها بالفشل تقبل الهزيمة وتطلب العفو وتمنى لانطونيوس التوفيق . وفي هذا المشهد تعمق لدينا خطوط وملامح شخصية كل من كليوباترا وانطونيوس . فهي بسبب قدرتها الفائقة على المناورة تكتسب اعجابنا وهو بفضل صلابته وصموده أمام هجمتها النسائية الجريئة يفوز بتخاطفنا لأنه يصارع حبه لها صراعا شرسا . وتتجلى عظمة انطونيوس أيضا من وجهة نظر أخرى أي في كونه الشخصية القوية التي يمكن أن تسيطر على قلب مثل هذه المرأة النادرة . وبما يثير السخرية أن كليوباترا التي تصنع كل كلماتها وتصرفاتها في هذا المشهد تصدر عن جدية تامة ومشاعر صادقة تتمثل في رغبتها الملحة بأن يبقى انطونيوس الى جوارها .

وينتقل بنا المشهد الرابع ولأول مرة في المسرحية الى الشاطئ الآخر من البحر المتوسط الى روما غرمة الاسكندرية . وهناك يقرأ قيصر تقريراً عن حياة انطونيوس المأجنة في المدينة المصرية ويدين سلوكه بمرارة ثم تتوارد الأنباء عن تزايد قوة سكستوس بومبي ولا سيما في البحر فيسب قيصر الحظ العاثر الذي انحرف بانطونيوس البطل المغوار والمحارب المقدم الى هاوية الخمول والتقاعد في فترة حرجة تستلزم وجوده وجهوده . ويقرر قيصر بالاشتراك مع لبيدوس زميله في الائتلاف الثلاثي الاشتباك في حرب ضد سكستوس بومبي دون انتظار انطونيوس زميلها في هذا الائتلاف . ووظيفة هذا المشهد هي تعميق الفجوة بين روما ومصر وأسلوب الحياة في كليها وذلك عشية وصول انطونيوس الى روما قادما من مصر . ومن هذا المشهد أيضا نتبين مدى هيمنة قيصر على روما ومدى قدرته وقوته سياسيا في مقابل ضعف شريكه لبيدوس وغياب الشريك الثاني أي انطونيوس . الا أن هذه الهيمنة السياسية لقيصر تواجه قوة انطونيوس العسكرية القادرة على انتزاع الاعجاب والاحلال حتى من قبل منتقديه وخصومه بروما وفي مقدتهم قيصر نفسه .

وفي المشهد الخامس والأخير من الفصل الأول نعود إلى الاسكندرية التي تركها انطونيوس في طريقه إلى روما فنجد كليوباترا تتقلب على حجر القلق من بعد هجران الحبيب وطول غيابه . إنها ترسل الرسل في أثره كل يوم لكي يتقصوا أخباره أولاً بأول فلم يعد يشغلها عنه شيء أو شخص في الحياة . تصيها نشوة العشاق أنا فتتخيل انطونيوس مشغولاً بها مفكراً فيها مشغولاً إلى لقاءها وأنا تتأهبها الشكوك فتشتق على نفسها وترثي لكبر سنّها الذي خط على جبينها خطوطاً لا تمحى ولكنها لا تلبث أن تعود إلى النشوة والاستغراق في الخيالات فهي تجتر ذكريات ماضيها الغرامي العريق وانجازاتها الضخمة في ميدان الحب حين استولت على فؤاد قلب كل من يوليوس قيصر وجنايوس بن بومبي الأكبر . ثم يصل اليكساس رسول انطونيوس فيقدم إليها هدية الحبيب لؤلؤة ثمينة ووعداً أنتم باهداء بعض ممالك الشرق لها . وهكذا ينجح هذا المشهد في تحقيق عدة أهداف درامية أهمها توضيح أن انطونيوس الموجود الآن بجسمه في روما لا يزال قلبه متعلقاً بالاسكندرية وملكيتها المصرية وهذا ما يمهد لعودته النهائية إلى أحضان وادي النيل فيها بعد . كما أن وعد انطونيوس باهداء بعض الممالك الشرقية إلى كليوباترا يشتر بتفجر الصراع ووقوع الصدام الذي لا مفر منه بين انطونيوس وقيصر وذلك رغم ما سيمر بينهما من اتفاقيات . ومع أننا بهذا المشهد أصبحنا لا نشك في صدق مشاعر الحب الذي تحس به كليوباترا تجاه انطونيوس إلا أن هذا الحب لا يخلو من أنانية لأن صاحبه تزهو بقدرتها على أسر قلوب الرجال ، كما يبدو واضحاً أنها لا تثبت على حال فهي متقلبة الأهواء والأحوال . إنها توبخ شارميان بعنف لمجرد أن الأخيرة رددت وراءها الشاء على حبيبها الاسبق يوليوس قيصر . وهكذا ينتهي الفصل الأول ولم نر بعد انطونيوس بعد وصوله إلى روما . لقد حال هذا المشهد الأخير بيننا وبين الذهاب إلى هناك بهدف أن يزيد من شغفنا لمعرفة ماذا سيحدث في روما في الفصل التالي .

. ويقدم لنا المشهد الأول من الفصل الثاني سكستوس بومبي في حالة تتم عن الثقة التامة في قوته البحرية المتزايدة حيث يتوافد كثير من الرومان عليه بهدف الالتحاق بصفوف جنوده . وما يزيد من ثقة بومبي علمه بشدة الخلافات وعمق التناقضات بين أفراد الائتلاف الثلاثي . وتأنيبه الأبناء عن الحشود الضخمة التي يعدها قيصر وليبيدوس لشن الحرب عليه وعن قرب وصول انطونيوس إلى روما . فلا يعبأ بومبي بأبناء الحشود وإنما الذي يزعجه حقاً هو النبأ الأخير بوصول انطونيوس إلى روما . فهو يعرف أن الأخير يبارز الجميع في ميدان القتال . ولكن بومبي المنزعج يشعر مع ذلك بشيء من الزهو لمجرد أنه كان السبب في اضطراب انطونيوس إلى الرحيل عن مصر . وبهذا المشهد يحاول المؤلف أن يصيب عدة أهداف بحجر واحد فهو يرسم لنا شخصية بومبي ويميز الخلافات الدفينة بين أعضاء الائتلاف الثلاثي ويكشف النقاب عن وجود النفاق والخداع الذي يسود علاقاتهم ببعضهم البعض . وبذلك ندخل مع شكبير إلى أعماق ونخبايا السياسة الرومانية^(١١) مما يمهد الطريق أمامنا لتفهم السطحية التي لا جدوى من ورائها في الحوار الذي يجري في المشهد التالي وفيما يتبعه من اتفاقيات .

نعم فينقلنا المشهد الثاني إلى منزل ليبيدوس بروما حيث يلتقي رجال الائتلاف الثلاثي لأول مرة في المسرحية ، ويدور حوار عتاب وتصفيّة بين انطونيوس وقيصر . ومن الملاحظ أن ردود انطونيوس على معاتبات قيصر تأتي غير مقنعة . فهو على سبيل المثال يقول بأن لا صلة له بالحرب التي أشعلتها زوجته فولفيا وأخوه لوكيوس ضد قيصر والمعروفة باسم الحرب البيروسية . ويدافع تصرفه إزاء رسول قيصر القادم إلى الاسكندرية قائلاً بأنه لم يكن في كامل وعيه عندما أعرض عن سماع الأنباء التي يحملها . وعن عدم إرسال المعونات العسكرية الكافية التي كان قد وعد بها قيصر ، يقول انطونيوس أنه أهمل فقط ولم يرفض نهائياً إرسال هذه المعونات . ويتدخل كل من ليبيدوس ومايكناس من أجل عقد الصلح بينهما ويقترح أجرياً أن يوثق هذا الصلح بزواج انطونيوس من أخت قيصر فيوافق انطونيوس دون تردد . وعندما يترك رجال الائتلاف الثلاثي المسرح - أي بيت ليبيدوس - ذاهبين لرؤية أوكتافيا ولكي يرسموا بعد ذلك خطة حزمهم الوثنيّة الوقوع ضد بومبي لا يبقى على المسرح سوى مايكناس وأجريا وإينوبا ريوس . والأخير - كما نعلم - هو رجل انطونيوس المخلص والمقرب الذي يعلم خبايا ما يدور في الاسكندرية وما يختلج في نفس انطونيوس . وعندما ينهال عليه كل من مايكناس وأجريا بالأسئلة الفضولية حول كليوباترا والحياة المصرية يستغل إينوبا ريوس شغفهم الزائد فيبالغ في حديثه ويتطرق لوصف اللقاء الأول بين انطونيوس وكليوباترا على ضفاف نهر كيدنوس^(١٢) ويؤكد لهما أن انطونيوس لن يهجر قط كليوباترا من أجل أوكتافيا . ووظيفة هذا المشهد - التي مهد لها من المشهد السابق - هو تصوير مدى عمق الخلافات بين انطونيوس وقيصر وهي خلافات غير قابلة للتسوية حتى في اللحظات التي يبذل فيها كل منهما أقصى ما يستطيع من جهد لتفادي أي انشقاق في مواجهة العدو المشترك بومبي . ونخرج من هذا المشهد بعدة مؤشرات على أن اتفاقها الحالي لا يعني سوى ترقيع في ثوب مهلهل أو ترميم في مبنى آيل

(١١) عن مدى استيعاب شكبير للظاهرة الرومانية بصفة عامة انظر :

Paul A. Cantor, *Shakespeare's Rome: Republic and Empire* (Cornell University Press, Ithaca and London 1976), *Passim*.

(١٢) يسمى د. لويس عوض في ترجمته لمسرحية شكبير د انطونيوس وكليوباترا ، هذا النهر خطأ كما يلي د نهر صيدا .

للسقوط لن يلبث طويلا حتى يتهاوى تماما في مواجهة أي رياح تأتي بها الأحداث . ويعلن اينوباريوس ما ينسجم مع تلك المؤشرات ونعني أن جمال أوكتافيا وحكمتها وتواضعها لن تستطيع الصمود أمام سلاح الاغراء الذي أشهرته كليوباترا وبه أسرت قلب ولب انطونيوس منذ اللقاء الأول وإلى الأبد ويوحى هذا كله بفشل خطة الصلح بين الغربيين والتي تقوم على فكرة الربط بينها بصلة الرحم والمصاهرة .

وببدأ المشهد الثالث بأن يقدم قيصر إلى أخته أوكتافيا « عريسها » الجديد انطونيوس . ومع أن الأخير يعترف أمام قيصر بانغماسه في الملذات وفي أحضان كليوباترا إلا أنه يعد عروسه وأخاها بالاصلاح والعدول . ثم تأتي نبوءات العراف المصري الذي يرافق انطونيوس في رحلته إلى روما لتحذره بأن حظ غريمه قيصر سوف يتغلب على حظه وينصحه بالابتعاد عن قيصر إن كان يريد لروحه الحارسة (Gemius) أن تستعيد نيلها وبريقها فهي تأتي من الانزواء إلى الظل ومن الانزعاج عندما تتكون بالقرب من الروح الحارسة لقيصر . ويقول العراف كذلك إن هذا هو سبب الفشل الذي يلازم انطونيوس دوما في جميع السباقات الرياضية والترفيهية التي يمارسها مع قيصر . وبعد أن يخرج العراف يتاجي انطونيوس نفسه ويراجع أحداث حياته التي تؤكد له صدق أقوال العراف كما أنه يعترف بأن هدفه الرئيسي من الزواج بأوكتافيا هو تحقيق السلام ويصرح بأنه ينوي العودة إلى كليوباترا ويصدر أوامره إلى قائده فينتيديوس لكي يبدأ بالهجوم على البارثين . ولقد وظف شكسبير هذا المشهد اذن لتصوير تمزق نفسية انطونيوس وتأرجحه بين الحفاظ على مركزه وسمعته في روما من جهة وتعلقه بحب مصر وحياته السكندرية مع عشيقته الساحرة من جهة أخرى . فإذا كان قد وعد منذ لحظات بالاصلاح والعدول فقد كان صادقا حين وعد ، ولكنه الآن يتراجع ويقرر العودة إلى كليوباترا لأنه لا يملك القدرة على الابتعاد عنها نهائيا ، كما أنه بدأ يشك في أن الاقتراب من قيصر ليس في صالحه . نعم لقد حرص شكسبير على أن يولر التبرير الدرامي الكافي لقرار انطونيوس المفاجيء والمناقض لما سبق أن وعد به ولكي لا يفقد بطله شيئا من إعجاب الجمهور جعله لا يطبق البقاء بالقرب من قيصر بعد أن سمع نبوءات العراف المصري التي جعلت من قيصر شخصية طاغية مهيمنة تطمس وتغمر شخصية وطموحات انطونيوس . ولا يعني قرار انطونيوس هجران أوكتافيا تماما ولكنه يعد بصورة أو بأخرى الخطوة الأولى في هذا السبيل ونحو القطيعة النهائية بين انطونيوس وقيصر . وهكذا كان اتفاقهم مقضيا عليه بالموت ساعة ولادته وهو ما ينطبق أيضا على عقد الزواج بين انطونيوس وأوكتافيا .

وتجري أحداث المشهد الرابع في سرعة خاطفة فلا تستغرق أكثر من عشرة أبيات . وتدور في إحدى طرقات روما وتدور حول الاستعدادات العسكرية في معسكر قيصر الذي قرر شن الحرب على بومبي . وبهذا المشهد يصور الشاعر العظيم شكسبير المهمة والكفاءة التي تميز قيصر ورجاله مما يمهّد دراميا على المدى البعيد للنتيجة النهائية في المعركة الحتمية بين قيصر وانطونيوس .

وتبدأ شكسبير كل ذلك ويرحل بنا فجأة في المشهد الخامس إلى الاسكندرية ، فنرى هناك كليوباترا وهي تلوك ذكريات أيامها الخوالي مع انطونيوس الغائب . ثم يصل رسول من روما ليخبرها بزواج هذا العشيق المأسوف على غيابه من أوكتافيا شقيقة قيصر . وهنا تفقد الملكة المصرية التزامها وقارها فلا يمكنها التحكم في أعصابها وتهجم على هذا الرسول بخنجرها ولكنه يتمكن من الالفات بصعوبة بالغة من بين يديها مما يعيدها إلى وعيها فتأمر بارجاع هذا الرسول الذي كان قد هرب إلى خارج القاعة وتحاول أن تتحقق منه من صحة هذه الأنباء التي جاء بها . ثم ترسله مرة أخرى إلى روما لكي يعود إليها بوصف تفصيلي دقيق لهذه الاوكتافيا التي سطت على عشيقها . فهذا مشهد اعتراضى اذن قصد به شكسبير أن يعمق معرفتنا بكليوباترا فغيرتها الجنوبية وعنفها الشرس مع الرسول إن هي إلا الدلائل البينة على صدق مشاعرها تجاه انطونيوس ولا ينسى الشاعر الانجليزي أن يجعلنا نغفر لكليوباترا قسوتها تجاه الرسول البريء ، فيكفي أنها ندمت على ما فعلت وعلى أنها نزلت إلى مستوى الخدم والعبيد وهي الملكة النبيلة^(١٣) . ولا شك أن كليوباترا هذا المشهد تبدو شخصية مليئة بالحيرة والدفء اللذان قد تصاعدا إلى العنف والشراسة وكلها صفات يعشقها انطونيوس وتتضاءل أمامها كل فضائل أوكتافيا .

وفي لقاء بريستوم أي المشهد السادس يجبر بومبي رجال الائتلاف الثلاثي أنه لم يقاومهم ويتمرد عليهم إلا بسبب تأييدهم واتباعهم للطاغية الدكتاتور السابق يوليوس قيصر . ولكنه مع ذلك يقبل عرضهم الذي يقضي بمنحه صقلية ومردينيا شريطة أن يظهر البحر المتوسط من القراصنة . وتجري الاستعدادات لعقد اتفاقية فيما بينهم بهذه الشروط ثم يشعرون في الترفية عن أنفسهم بأن يستضيف كل منهم الآخرين على مائدته . ثم يخرجون تاركين ميناس ضابط بومبي واينوباريوس فيعلق كل منهما على ما دار بهذا الاجتماع فيظهر ميناس عدم ارتياحه لمثل هذا

(١٣) يرى كانتور أن سلوك كليوباترا هنا يقترب من سلوك زوجة تقليدية غيور أي « ست بيت » . وهذا المشهد أقرب إلى الكوميديا بما له من هجرة جنسية .

الصلح الحش ويؤكد اينوباريوس لنا ولبيناس أن زواج انطونيوس بأوكتافيا لن يفلح في توليد العلاقة بين هذين القطبين - أي انطونيوس وقيصر - لأن انطونيوس سيعود حتى الى كليوباترا مما سيجعل هذا الزواج نفسه سببا في انفجار الموقف من جديد وتوسيع شقة الخلاف على نحو لم يسبق له مثيل ولا يسمح بالتراجع . وهكذا يكشف هذا المشهد مدى الزيف الذي استشرى في عالم السياسة الرومانية كما أنه يعمق فهمنا للشخصيات فتصرفات بومبي وأقواله تنم عن شخصية سطحية لا تلتزم بخط ثابت أو منهاج محدد كما أنه جعجعا لا يرقى فعله الى مستوى كلامه مما يدفع قيصر للتعامل معه بالتهديد والوعيد تارة وبالرشوة والوعود تارة أخرى . ومن ثم يبدو لنا قيصر في نفس الوقت عاجلا لماحا يتصرف بروح المسؤولية وقدر كبير من الكياسة ولا سيما عندما يسمح لبومبي بالاستفاضة في الحديث عن ظلاماته قائلا « خذ وقتك » (ف ٢ م ٦ ب ٢٣) . ودون أن يقاطعه بصورة مكروهة استطاع أن يستدرجه تدريجيا الى النهاية التي يريدها هو . لقد تأكدت هيمنة قيصر السياسية وتدعمت شخصيته المسيطرة على بقية الشخصيات في هذا المشهد فحتى انطونيوس بشهرته العسكرية الضخمة يتضائل الى جانب عبقرية قيصر في ادارة الأمور . فيأتي هذا المشهد اذن تصديقا لنبروات العراف في المشهد الثالث أن انطونيوس في المشهد الحالي ينزوي الى الظل أمام شمس قيصر الساطعة ويبدو الأحمق الآخر في مقابل الذكاء وحسن التصرف الظاهرين في تصرفات وكلمات قيصر . يكفي فقط أن نتصور ملاصق الارتباك والحجل التي علت وجه انطونيوس عندما ذكرت حادثة سطوه بالقوة ودون وجه حق على منزل والد سكستوس بومبي . زد على ذلك معاناة الأخير لانطونيوس على أنه لم يقابل بالعرفان كرم الضيافة التي لاقتها أم انطونيوس من قبل سكستوس بومبي . لقد كادت هاتان الحادستان أن تحطما مفاوضات الصلح الدائرة كما أنها بلا شك قد اقتلعتنا جزءا من تعاطفنا مع انطونيوس ورجحتا كفة قيصر . ومن الواضح أن لبيدوس قد فقد كل أهمية أو ثقل في عالم السياسة الرومانية فهذا ما تخرج به من المشهد الحالي . أما ميناس واينوباريوس فيقومان في هذا المشهد بدور أقرب ما يكون الى دور الجوقة في التراجيديا الاغريقية أنها يعلنان على الأحداث الجارية لصالح جمهور المتفرجين الذي يطلع من خلالها على بواطن وخفايا اجتماع القواد ويدرك أن بومبي قد وقع في الفخ وأن زواج انطونيوس بأوكتافيا ليس الا مجرد مناورة سياسية ستنتهي لا محالة بالفشل . ويبدو اينوباريوس في هذا المشهد واثقا كل الثقة من صدق تنبؤاته فهو هنا يمثل دور « المشاهد المثالي » الذي يقرأ ما بين السطور ويلم بخبايا الأمور ويعرف أكثر من سيده انطونيوس مغبة التورط في اتفاقات هشة مخادعة . وبعبارة أخرى يستغل شكسبير هذه الشخصية ليظهر قصور الفهم أو خطأ التقدير التراجيدي الذي وقع فيه انطونيوس ومن ثم فإن اينوباريوس في هذا المشهد يمهّد دراما لمصير انطونيوس المحتوم ونهاية المسرحية ككل .

ويقيم بومبي في المشهد السابع وليمة حافلة لرجال الائتلاف الثلاثي على ظهر سفينته وهناك نرى انطونيوس يتفكك على ترنح لبيدوس المخمور وميناس يجذب سيده بومبي جانبا لينفرد به ويعرض عليه خدمة نادرة . وهي أن يستغل فرصة اجتماع الأقطاب ليقطع منهم الرقاب ويصبح بومبي سيد العالم كله في لحظات وبلا منازع . فيجيبه بومبي أنه كان سيسعد بذلك ويسر سرورا عظيما لو أنه قد فعل ما يعرض مسبقا ودون علمه أما الآن فإن الشرف وتمسكه بأهدابه يحول بينه وبين القبول باتيان هذه الفعلة الدنيئة . وبعد ذلك وفي خطوة يقرر ميناس صاحب هذا العرض اعتزال خدمة سيده بومبي . وإذا عدنا الى لبيدوس المخمور وجدناه في غيبوبة السكر مما يدفع قيصر الى الانصراف أما انطونيوس فيقرر البقاء لمواصلة الشراب مع بومبي على الشاطئ . وبرغم المسحة الكوميديّة التي تغلب على هذا المشهد الذي تفوح منه رائحة الخمر وتعلو أصوات السكران في ضجيج وهز الا أنه يؤدي دورا دراميا هاما في تطوير الأحداث التراجيدية^(١٤) . أنه يأتي بمثابة تعليق ساخر على عبارة ميناس في المشهد السابق أي قوله « ان وجوه كل الرجال صادقة » (ف ٢ م ٦ ب ٩٧) فمن هذا المشهد الذي يبين أيدينا يتضح أن الحقيقة متنافية تماما لهذا الاعتقاد اذ لا يثق أحد من الحاضرين في الآخر وكلهم رجال . وتبلغ السخرية الشكسبيرية مداها عندما يكون ميناس - صاحب هذا القول - هو الذي يعرض على بومبي خطة اغتيال جميع الزعماء ليجعل سيده امبراطور الدنيا كلها أو كما يقول « جوليتو الارض » (ف ٢ م ٧ ب ٦٣) . اذا أخذنا بما قاله الاغريق « الحقيقة في الخمر » فإن هذا المشهد الماجن يظهر لنا جميع رجالات السياسة الرومانية على طبيعتهم الحقيقية . فلا يقل تارجح عقولهم وترنح رؤوسهم بكأس الخمر عن تذبذب السفينة التي أقاموا عليها وليمتهم والتي ترمز - كما نرى - الى تحبط سفينة السياسة الرومانية وسط الأمواج المتلاطمة . يصف الخادم الأول أقطاب روما على ظهر هذه السفينة في مطلع المشهد قائلا « . . قد ثمل بعضهم واضطرب خطوهم فلو أن نفخة من النسيم هبت لألقت بهم أرضا » (ف ٢ م ٧ ب ١ - ٢) . لكن قيصر في هذا المشهد هو أقل الرجال

(١٤) يرى كانتور أن المسرحية حافلة بالأشارات التي تجمع بين الأكل والجلس وكليوباترا هي « قطعة . . . » (morael ف ١ م ٥ ب ٣١ وف ٣ م ١٣ ب ١١٦) وهي « طبق » (dish ف ٢ م ٦ ب ١٢٦ ، ف ٥ م ٢ ب ٢٧٤) . ومأدبة بومبي التي تقام على الأرض الايطالية ويشارك فيها القواد الرومانيون وحدهم أي رجال الائتلاف الثلاثي وسكستوس بومبي هذه المأدبة مفعمة بأساليب الترف واللهم حتى ان بعض النقاد يعتبرونها « مأدبة مصرية » لا رومانية . ولكننا في الحقيقة يمكن أن نقول ان هذه المأدبة تساهم في رسم صورة « روما الامبراطورية » التي اتربت كثيرا من ترف الشرق . ومن ثم فإن اقتصارتنا على فكرة المقابلة بين مصر وروما كتفسير لمشرحة شكسبير سيؤدي حتما الى سوء الفهم لان هناك مقابلة أخرى بين روما الجمهورية (والمتمثلة في « كوربولانوس ») وروما الامبراطورية (في « اطلول وكليوباترا ») .

Cantor, op. cit., pp. 23 — 25.

جميعا مسكرا وعريضة تماما كما أن ليبيدوس هو أكثرهم انغماسا في الشراب . وهذا ما يوحى بما سيحدث فعلا فليبيدوس سيكون أول المخفقين من عالم السياسة الرومانية أما قيصر فسينعقد له النصر في النهاية .

وينتقل بنا المشهد الأول من الفصل الثالث الى سهول سوريا حيث انتقم فينتديوس قائد قوات انطونيوس للهزيمة النكراء التي كان قد لقيها القائد الروماني ماركوس كراسوس في كرهاي (Charrhae) عام ٥٣ ق.م ولقد رفض فينتديوس اقتراح معاونة يوليوس بمواصلة الزحف خلف فلول البارثيين المهزومين بحجة الخوف من أن يثير نجاحه غير العادي غير انطونيوس وحقده . ولم يرهق نفسه أكثر من اللازم اذا كانت انتصاراته ستنسب بطبيعة الحال الى انطونيوس قائده الأعلى ؟ فهذا المشهد اذن يظهر ما بطن في عالم السياسة الرومانية من زيف وتفسخ في العلاقة بين الجنود والقواد . وجدير بالذكر أن امتداد الأحداث الى خارج نطاق الاسكندرية وروما انما يعكس سمعة من سمات الحياة الامبراطورية حيث أصبح أي حدث في أي مكان من ممتلكات الامبراطورية الرومانية - أو في روما بالذات - يؤثر في مجرى الأحداث بالامبراطورية كلها .

على أية حال فاننا نعود في المشهد الثاني مرة أخرى الى روما والى منزل قيصر بصفة خاصة اذ يدور حديث بين اينو ماريوس واجريبا نعلم منه أن انطونيوس عندما غادر روما مصطحبا زوجته الجديدة أوكتافيا قد خلق جوا من الكآبة . لأن بكاء أوكتافيا ساعة الرحيل أثار أشجان قيصر فاعتلت ملامح وجهه سحابة الحزن ونعلم من حديثها أيضا أن ليبيدوس يلازم فراش المرض مما يذكرنا باللمحظات الأخيرة التي شاهدها فيها ولم نره بعدها وكان عندئذ غمورا فاقد الوعي . وحتى الآن لا يعفيه المتحدثان من الانتقاد الساخر والتندر بنفاقه ومداهنته . ويحث قيصر صهره انطونيوس أن يحافظ على العهد الذي وثقاه برباط الزواج وأن يبدل قصارى جهده من أجل رعاية أوكتافيا . ويعلن انطونيوس تقديره لقيصر ويطلب منه أن يبدد مثل هذه المخاوف التي لا أساس لها . ومن الملاحظ أن الحديث عن المخاوف بالاضافة الى جو الكآبة السائد في المشهد ككل ينذر بمواقب وخيمة رغم محاولة انطونيوس أن يشيع نغمة التفاؤل . فمن الجلي الذي لا يحتاج الى إيضاح أن قيصر لا يثق في انطونيوس ولا يطمئن الى وعده البذولة ويكاد ينذره أن هو أساء معاملته أوكتافيا . ومن ثم يتوقع المشاهد أن الكارثة ستقع لا محالة لأن انطونيوس لن يحسن معاملة أوكتافيا فهو عائد عاجلا أم آجلا الى كليوباترا لأن قلبه في حوزتها . ويعلم المشاهد أيضا أن انطونيوس لا يحب أوكتافيا ولم يتزوجها الا لدوافع سياسية محضة . فهذا الزواج اذن كما يتوقع المشاهد لن يمنع وقوع الكارثة وانما يؤجلها فقط وعندئذ سيزداد الطين بلة . واذا كان انطونيوس قد أعلن من قبل انه حتما سيعود الى مصر وهو ما تردد صداه في تنبؤات رجله المخلص اينو ماريوس بفشل زوجته الجديدة فانه يبدو منطقيا تماما أن نثير التساؤل التالي : هل كان انطونيوس يخادع نفسه وقيصر ؟ بالطبع لا . . هذه هي الاجابة المنطقية أيضا والا تحطمت شخصية انطونيوس البطل المأساوي وليس شكسبير هو الذي يقع في مثل هذا الخطأ . كل ما هناك أنه يهدف الى تصوير انطونيوس متأرجحا مذبذبا ويتعمد أن يظهره متورطا في المعاناة والمأساة بسبب ذلك . وبعبارة أخرى فان انطونيوس شكسبير عندما أقدم على الزواج من أوكتافيا ظن أنه قادر على هجران كليوباترا وبعد أن تم الزواج تبين له عكس ذلك أي أنه من المستحيل الا يعود اليها فالتخلد قراره بالعودة . هذا هو انطونيوس شكسبير طفل تنقذه الأهواء وسنعود الى دراسة شخصيته بالتفصيل في الوقت المناسب .

وقبل أن نصل مع انطونيوس وأوكتافيا الى أثينا ينتقل بنا شكسبير مباشرة الى الشاطئ الجنوبي للبحر المتوسط الى الاسكندرية . حيث عاد في المشهد الثالث رسول كليوباترا بالأنباء من روما . فنجد أن هذا الرسول - الذي عاقبته كليوباترا سابقا عندما حمل أنباء سيئة - قد وعى الدرس جيدا لأنه هذه المرة يعزده للملكة بأنباء ملفقة فيعطي وصفا كاذبا لأوكتافيا فيصورها دمية المنظر قبيحة الصوت والهيئة . وهو بذلك يعطي كليوباترا ما تشتهي من أنباء مختلقة وتتدخل شارميان بالعون اللازم لهذا الرسول عن طريق اطراء الملكة وبعث النشوة في قلبها المتهالك . ومن الواضح أن الشاعر قصد بهذا المشهد ألا تغيب كليوباترا عن أنظار وأذهان المشاهدين الذين ربما افتقدوها في المشاهد السابقة لانشغالهم عنها بالأمور الرومانية . وهكذا يجهد شكسبير تمهيدا كافيا لعودة انطونيوس النهائية الى الاسكندرية . ومع أن غير كليوباترا الشديدة على انطونيوس قد تثير شيئا من الانتقاد والمؤاخلة ضدها الا أنها في نفس الوقت وعلى المدى البعيد تزيد من تعاطفنا معها بعد أن نتأكد من خضوعها التام للحب وصبلى أحاسيسها تجاه المحبوب انطونيوس الذي لم تعد تطيق فراقه .

وها نحن في المشهد الرابع قد وصلنا الى أثينا حيث يقيم انطونيوس مع زوجته أوكتافيا فهو يشكو من أن قيصر قد أهانه بشق الطرق اذ دخل الحرب ضد بومبي من جهة ونشر وصية انطونيوس من جهة أخرى فأساء الى سمعته . والمعروف تاريخيا وفي رواية بلوتارخوس أن قيصر نشر وصية انطونيوس بعد أن استولى عليها عنوة من عذارى فيستا . ولكن انطونيوس يقول في نص شكسبير أن قيصر - كما جاء في ترجمة د . لويس عوض - كتب وصيته وقرأها على الملأ وهي بالانجليزية كما يلي :

made his will and read it

ويرد في طبعة آردن Arden ان النص هنا مرتبك ، ولكننا نرى ان هذه الفقرة لم تلتق تفهها كاملا من القائم على تحقيق النص والمترجم . فهي تعنى ان قيصر بعد أن استولى على وصية انطونيوس بالقوة حرف وزيف فيها كما شاء وبلغ التحريف والتزييف الى حد أن النص الذي نشره قيصر لوصية انطونيوس يمكن ان يكون أى شىء سوى النص الاصلى أى انه « نص قيصرى » من صنع قيصر نفسه . هذا ما يريد ان يقوله انطونيوس وشكسبير في السياق باستخدام لفظة (his) . والآن نعود الى الزوجين انطونيوس وكليوباترا في اثينا اذ بدأت الاتهامات المتبادلة بين انطونيوس وقيصر تسمح حياتهما الزوجية فتمزقت نفس او كئاليا في صراع داخل بين حبا لاختيها واخلاصها لزوجها وقررت السفر الى روما للتوسط بينهما بالرغم من انها قد سمعت قرار زوجها باعلان الحرب . والمشهد يؤكد بما لا يدع مجالا للشك عدم جدوى مساعي اوكتافيا فمهما اخلصت في الحب لزوجها لن تغلح في رآب الصدع بينه وبين أخيها .

وما زلنا على اية حال في اثينا ابان المشهد الخامس حيث نعلم من الحديث الدائر في منزل انطونيوس بين ايروس واينواريوس أن قيصر وليدوس قد دخلوا الحرب فعلا ضد بومبي الذي وقع قتيلًا في النهاية وان قيصر قد القى القبض على شريكه الضعيف في الائتلاف الثلاثي ليدوس والقاه في غياهب السجون . ويقول اينوياريوس - الذي يلعب في كثير من الأحيان دور المعرفة كما سنرى - ان هذه الاحداث تمهد للمواجهة النهائية بين قيصر وانطونيوس حول سيادة العالم . وبالفعل يستعد اسطول انطونيوس للابحار في حملته ضد قيصر . ويرى بعض النقاد في هذا المشهد زيادة لا تضيف جديدا الى المعطيات السابقة . وبعبارة اخرى يقولون ان هذا المشهد لا يساهم في تطوير الحدث الدرامي . ولكننا نعتقد ان اهمية هذا المشهد الدرامية لا تنضج الا اذا وضعنا في الاعتبار ان انطونيوس على وشك ان يهجر اوكتافيا ، وهو ما قد يثير لدى المشاهدين شعورا بعدم الارتياح ونفورا من سلوك انطونيوس . وهذا ما لا يريده المؤلف . ومن ثم فانه بهذا المشهد الذي بين ايدينا يبرر سلوكه ، مقدما بهله الاحداث المؤسسة والمؤثرة سلبا على العلاقة بين انطونيوس وقيصر . فهذا المشهد اذن يسجل على قيصر اخطاء كثيرة يمكن فيها بعد ان تُحمّل مسؤولية تحطيم اواصر الصداقة والقرى بينه وبين انطونيوس . وترتبط على ذلك فان هجران انطونيوس لاوكتافيا المرتقب لن يكون بلا مقدمات كما انه لن يبدو السبب الحقيقي او الرئيسى لاندلاع الحرب بين انطونيوس وقيصر ولكنه فقط اللريعة التى يتلقفها قيصر منفذا خططا سياسية وعسكرية سبق له ان وضعها في سبيل تحقيق اهدافه في السيطرة على حكم العالم .

وتدور احداث المشهد السادس في روما حيث يخبر قيصر اتباعه بأن انطونيوس قد عاد الى مصر وانه قد اهدى بعض الولايات الرومانية الى كليوباترا واتباعها . ويعلم قيصر استعداداته للتنازل عن نصف اسلحه كما يطلب انطونيوس اذا قام الاخير بخطوة مماثلة . وعندما تصل اوكتافيا الى روما - دون ان يصحبها موكب او يسبقها رسول - قادمة من اثينا بهدف التوسط بين زوجها واخيها تفاجأ بنأ عودة زوجها الى عشيقته كليوباترا . وينصحبها قيصر بالصبر قائلا بأن القدر والضرورة هما اللذان امليا هذا المصير . ولقد بذل شكسبير قصارى جهده لكى يصور عودة انطونيوس الى كليوباترا كنتيجة ترتبت على نقض قيصر لجميع الاتفاقات المعقودة بين اعضاء الائتلاف الثلاثي ، واغفاله المعتمد لاختار رأى انطونيوس بشأن الامور الخاصة بهذا الائتلاف والسياسة العامة الرومانية . ومن الملاحظ في هذا المشهد - بل وفي المسرحية ككل - أننا نطلع على أنباء وآراء كل طرف أثناء معاشتنا ومشاهدتنا للطرف الاخر ، فنحن نعرف اخبار كليوباترا وانطونيوس بالاسكندرية بينما نكون في روما ونلم بالكثير من احوال روما وتحركات قيصر ونحن نستمتع للمقيمين بأثينا او الاسكندرية أى كليوباترا وانطونيوس واتباعها .

وقد اقتربت الآن الساعات الحاسمة والا فلماذا ينتقل بنا شكسبير في المشهد السابع الى معسكر انطونيوس في اكيوم الذي يواجه معسكر قيصر . وهناك تبرز حقيقتان هامتان الاولى تتمثل في اعتراض اينوياريوس على تواجد كليوباترا في ميدان الحرب على أساس ان حضورها سيشتغل انطونيوس عن المعركة لانه سيضيع الجزء الكبير من وقته ، والشىء الكثير من اهتمامه وتركيزه . اما الحقيقة الثانية فهي ان انطونيوس يأخذ برأى كليوباترا فيجعل المعركة الفاصلة بينه وبين غريمه معركة بحرية لا برية على عكس ما أشار به قائده العسكرى كانديديوس ورجله المخلص اينوياريوس ومحارب آخر من جنوده القدامى . وهكذا يخلق شكسبير في معسكر انطونيوس جوا من التشاؤم الناجم عن الخلافات التى دبت بين اقطاب هذا المعسكر فكليوباترا تتشاجر مع اينوياريوس وتؤنب انطونيوس على اهماله وتكاسله في مقابل يقظة وهمة قيصر . ويبدو هناك انقسام خطير في الرأى حول مسألة جوهرية في الظروف الراهنة وهى استراتيجية الحرب نفسها فرجال انطونيوس متلمزون ويظنون انه قد خضع لرأى امرأة في أمر هو بالدرجة الاولى عسكرى بحث لا رأى فيه الا للرجال والقواد . وتتضح صورة هذه الانشقاقات على نحو افضل لوالقينا نظرة على الجانب الآخر حيث استطاع قيصر أن يمدح جواسيس انطونيوس وان يعبر البحر الابيض ويستولى على « تورفى » ولا يغنى على احد ان مقارنة سير الامور في كلا المعسكرين تعد مؤشرا دراميا يبشر بهزيمة انطونيوس وانتصار قيصر في المعركة الفاصلة التى ستقع توا . نعم فلم يعد امام نشوب المعركة سوى المشهد الثامن بأبياته الست والمشهد التاسع بأبياته الاربعة . وهما مشهدان يتقلان بنا من معسكر انطونيوس الى

معسكر قيصر لكى نسمع القائدين وهما يصدران اوامر الحرب . وتشى سرعة توالى احداث هذين المشهدين بالاثارة والعجلة وهما دوما من لوازم الحرب .

وفي بداية المشهد العاشر يدخل اينوباربوس مرتاحا وملتاغا ليصف هروب او انسحاب اسطول كليوباترا . ثم يأتى سكاروس وقد جن جنونه بسبب خيانة كليوباترا فيخبرنا بان انطونيوس قد فر وراءها . ثم يعلن كانيديوس ان ستة ملوك قد فروا وراء انطونيوس واستسلموا وانه هو ايضا ينوى الاستسلام بقواته . ومع ان اينوباربوس يعتقد بان كل شىء قد انتهى فهو يصر على البقاء الى جانب انطونيوس . ومن الطبيعى ان لا يتوقع احد مشاهدة المعركة البحرية نفسها او جزء منها على المسرح فذلك امر مستحيل فنيا ، ولكن الشاعر استطاع ان ينقل لنا صورة دقيقة ومجسدة لهذه المعركة ونتائجها وذلك عن طريق افراد يدخلون الواحد تلو الآخر في حالة ذعر ويأس مما يعكس حالة الهلع والغزع بل التفسخ والانهيار في صفوف جيش واسطول انطونيوس .

ونصل في المشهد الحادى عشر الى الاسكندرية وبصحبنا الاسد الجريح فارس الحب المهزوم فنجد في حالة يأس تام حيث يحتقر نفسه احتقارا شديدا . ويأمر تابعيه بأن يقتسموا أمواله وان يسلموا انفسهم الى غريمه قيصر ويعدهم بان يرسل الرسائل الى اصدقائه ومناصريه في روما لكى يتولونهم بالرعاية . ويشير من طرف خفى الى انه قد قرر الانتحار ثم تأتى كليوباترا خائفة مذعورة وتقف امامه في وجل تطلب العفو والرحمة . ويتعذب انطونيوس أشد العذاب تحت وطأة الفكرة بأنه هزم على يد قيصر الذى يصغره قوة وقدرة وسنا . ويتذكر امجاده السابقة بحسرة بالغة لانها قد ضاعت والى الابد بعد هذه الهزيمة المتكررة . وهكذا تذكرنا صورة انطونيوس في هذا المشهد بمشهد مماثل في مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس اذ كانت ديانيرا قد حطمت زوجها هرقل بطريق الخطأ ودون قصد فعاد الى منزله محمولا على الاكتاف بين الموت والحياة يبكى وهو يطل الابطال لفقدان القوة الخارقة والامجاد السابقة على أية حال ويؤنب انطونيوس كليوباترا ثم يعفو عنها في النهاية ويدعو الى اقامة الوليمة قائلا انه يحتقر « الحظ » . وتعد هزيمة انطونيوس نقطة التحول المحرره في المسرحية ولكن الملاحظ هو ان عيوب انطونيوس واخطائه تبدو واضحة بارزة في الاجزاء الاولى للمسرحية وقبل وقوع التحول في « حظه » بعبارة اخرى نجد انطونيوس نجبا لامعا وسط نقائص واخطاء لا تقل لمعانا . اما الان وقد هزم هزيمة نكراء وهوى الى الحضيض مع حظه فان صفاته النبيلة ازدادت بريقا وسطعت فضائله وعلت به شائخة وسط هذا الخطام . فهو يشغل نفسه وهو فى أسوأ حالاته برفاهية اتباعه المخلصين ويعفون كليوباترا وهى سبب نكبته . ومن المقطوع به انه بذلك العفو يسيء الى نفسه لانه يعمق هوة انهياره وتدهور حاله ولكنه في نفس الوقت يفوز بمزيد من حب المشاهدين وتعاطفهم معه .

وفي المشهد الثانى عشر تدور الاحداث بالقرب من الاسكندرية حيث يرفض قيصر مطالب انطونيوس بالسماح له ان يعيش في مصر أو أثينا كمواطن عادى . وهى المطالب التى حملها رسول انطونيوس ناظر احدى المدارس المصرية الذى لم يجد القائد المهزوم حوله من يرسله غيره ثم نجد قيصر يستجيب لمطالب كليوباترا فى ان يحكم ابناءها مصر من بعدها ولكنه يشترط لتحقيق ذلك ان تقوم بطرد او قتل انطونيوس وهذا اسفين خبيث يحاول قيصر بدقة أن يوقع بين العاشقين ويفتك بجبهها ولكن قيصر بذلك هيا لنا ان نشاهد اختبارا عمليا لمشاعر كليوباترا تجاه انطونيوس ويزيد قيصر من مساعيه الخبيثة بارسال نيدباس الى الاسكندرية لتحقيق هدفين أولهما بذل اية وعود باسمه يكون من شأنها ان يكسب كليوباترا ويعددها عن انطونيوس والثانى التجسس على انطونيوس ونقل صورة واقعية عن كيفية مواجهته لهزيمة اكتيوم . وجدير بالذكر ان دسيسه قيصر بين العاشقين عن طريق تقديم الرشاوى لكليوباترا على حساب انطونيوس تقوم على اساس اعتقاد قيصر بانه يمكن شراء اية امرأة . فاذا اضفنا الى هذا الاعتقاد اهتمامه الدؤوب بالتتكيل بخصمه المهزوم لخرجنا بصورة عن شخصية قيصر أبعد ما تكون عن نبيل التعاطف او التأييد من جانبنا ، فأين هو من انطونيوس الفارس الكريم والقائد المعطاء حتى بعد هزمته النكراء ؟

وعندما جاء رد قيصر الى انطونيوس راح الاخير في المشهد الثالث عشر يرد برسالة يدعو فيها قيصر الى مبارزة فردية تحسم الحرب بينهما . وفي هذا المشهد يناجي اينوباربوس نفسه فيقول انه لمن الحمق ان يظل المرء ولما لمن يتصرف بمثل هذا الطيش اى لانطونيوس . ثم يصل ثيدياترس رسول قيصر الذى يصرح لكليوباترا فى محاولة للدرس بينها وبين انطونيوس أن قيصر على علم بان علاقتها مع انطونيوس مفروضة عليها وليست من وحي ارادتها القلبية . وعندما يسمع اينوباربوس تصديق كليوباترا على مثل هذا الكلام يسرع على الفور لكى يحضر انطونيوس حتى يسمع بأذنيه ويرى بعينه وبالفعل عندما يصل انطونيوس يرى ثيدياترس وهو يقبل يد كليوباترا الممدودة اليه وفي التقبيل وجد انطونيوس الدليل على الرضى والقبول المتبادلين . ولذا امر انطونيوس بجلد ثيدياترس قبل ان يعود الى سيدة قيصر ثم ينال على كليوباترا مؤنبا ولكنها تنجح في معالجة الموقف باظهار مدى حبها له ويتم التصافى بينهما . ويقرر انطونيوس الدخول في معركة اخرى مع قيصر وذلك بعد ان يمضى ليلة ماجنة وصاخبة . أما اينوباربوس فيقرر اعتزال خدمة انطونيوس واللجوء الى الطرف الآخر وجدير بالذكر أن وحشية انطونيوس مع ثيدياترس في هذا

المشهد تذكرنا بقسوة كليوباترا مع الرسول الذي أنبأها بزواج انطونيوس من اوكتافيا في المشهد الخامس من الفصل الثاني . واكثر من ذلك ان المشهدين متوازيان شكلا ومضمونا . اذ يبدأ بداية هادئة تتصاعد بسرعة الى ذروة انفعالية تنتهي نهاية هادئة مع نوع من التشويق حول نهاية الاحداث . فكما أن غيرة كليوباترا قد استثيرت بسبب حبها لانطونيوس في المشهد الاول فان انفعال انطونيوس في المشهد الحائى ناجم ايضا عن حبه لكليوباترا التي ظن انها خدعته . وبينما ندين العنف في كلتا الحالتين لان الضحية - الرسول القادم من احدهما الى الآخر - شخص برىء ، الا أننا نستطيع بسهولة ان تغض الطرف عن هذا العنف او نتناساه اذا ادركنا ان الباعث الاوحد هو الحب والمعانة ويهدف التقابل الواضح بين المشهدين موضع الحديث الى تصوير حب كل من العاشقين للآخر بل ومدى تقاربها في الطباع . ونحن الآن نتطلع . الى معرفة الدوافع التي جعلت كليوباترا تظهر الود نحو ثيديات . ويشكل هذا الموقف في الواقع سؤالا طرحه شكبير نفسه وتجنب الاجابة عليه عمدا . فهل هو الجبن والهلع من قيصر ام هو الدهاء السياسى ام هى طبيعة كليوباترا الشخصية وضعفها أمام الرجال وميلها العام نفسه وتجنب الاجابة عليه عمدا هو الدهاء السياسى ام هى طبيعة كليوباترا الشخصية وضعفها أمام الرجال وميلها العام للمجاملة النسائية ؟ .

وفي المشهد الاول من الفصل الرابع يحيط قيصر باتباعه علما بما حدث لرسوله ثيديات ثم يضحك قيصر بملء العية ساخرا من تحدى انطونيوس ويعلن ان لقاء غد سيكون المعركة الفاصلة والختامية . ويجسد تمامك قيصر ويروده امام كل تلك التطورات مدى سيطرته على الموقف وكيف لا وهو المنتصر ؟ . المهم ان ذلك يأتى على النقيض تماما من اضطراب وجنون انطونيوس المهزوم والذي يصفه قيصر (بيت ٤) بأنه « المعوز المتوحش » او « الوحش الهرم » ، وهو نعت يضيف الى رصيد انطونيوس الكثير من التعاطف على حساب قيصر . ويتأكد رأينا هذا على نحو افضل لو اننا قارنا بين معاملة القطيعين المتحاربين للاعوان والاتباع . ها هو قيصر يصف الوليمه التي يأمر باقامتها لجنوده بأنها « اسراف » (waste) يستحقونه بما بدلوا من مجهود وما قاموا به من اعمال جلبت فيضا من الثروات (بيت ١٥ - ١٦) . ولكننا في المشهد الثانى وعندما نسمع مع انطونيوس نبأ رفض قيصر للدخول في المبارزة الفردية كما عرض انطونيوس فاننا نرى الاخير وهو يودع خدمه قائلا لهم ان هذه الليلة ربما تكون الاخيرة لهم في خدمته . فيشير اينوباربوس الى ان هذا الحديث التردى قد أسال الدموع من مآقي جميع الاتباع والاعوان مما يدفع انطونيوس الى محاولة الانجاء بالآمال العريضة في الانتصار . ويذهب انطونيوس لتناول العشاء مع كليوباترا . ولا شك ان شكبير يهدف بهذا المشهد الى ان يزيد من تعاطف المشاهدين مع بطله انطونيوس الذى يتفانى رجاله واتباعه في خدمته .

وبالقرب من قصر كليوباترا وفي المشهد الثالث يسمع حراس انطونيوس ليلا موسيقى غامضة تنطلق في الهواء منبعثة من باطن الارض . ويفسرون ذلك بان حامي حمى انطونيوس البطل هرقل يهجره نهائيا في هذه اللحظات . وهكذا يشيع المؤلف جوا من القلق والعصبية والتشاؤم عشية دخول معركة الاسكندرية الختامية ذلك ان هذه الموسيقى الخفية هى أصوات النذير بهزيمة انطونيوس . ولعل ارتباط هذه الموسيقى بالارض والهواء في آن واحد يتصل بفكرة الموسيقى السماوية او الكونية السائدة لدى كتاب عصر النهضة . كما أنه متصل بفكرة العناصر ومجهد دراميا لموت انطونيوس المجيد لان جسمه سيدفن في باطن الارض اما روحه فتستبعد الى سماء الخلود .

هذا ما يجرى خارج قصر كليوباترا اما بالداخل - المشهد الرابع - فنجد انطونيوس متشيا فرحا بقرب المعركة ومزهوا ببطلات يحلم بتحقيقها هذه المرة . وتساعده كليوباترا - وكذلك خادمه ايروس - في ارتداء علة الحرب . يودع انطونيوس كليوباترا وداع الجندي الذاهب الى ميدان القتال . وبعد ان يغادر القصر يتركنا مع كليوباترا فنسمع منها حديثا مليئا بالخاوف من ان تعيب الحبيب هزيمة اخرى . ويعطى هذا المشهد الذى اخترعه شكبير اختراعا . لمحة خاطفة وهامة عن صفات انطونيوس البطولية كقائد عسكري . وترجع اهمية هذه اللمحة الى ان نشوة انطونيوس وثقته بالنصر ستبث الحماس في دماء جنوده . كما ان هذا المشهد يجسد لنا بصورة ملموسة صفات انطونيوس كمقاتل مقدم وهي صفات سمعنا عنها الكثير طوال الاجزاء الاولى للمسرحية ولكننا لم نلمسها قط كحقيقة واقعة ولو مرة واحدة حتى الآن . والجدير بالذكر ايضا ان هدنة كليوباترا وهى تعين انطونيوس على ارتداء زى الحرب يعكس الثبات والرسوخ في شخصية هذه الملكة في مقابل تلعثم وارتباك ايروس .

وفي المشهد الخامس يلتقى انطونيوس مع الجندي الذى كان قد حذره سابقا من الدخول في معركة بحرية في اكتيوم . فيعترف انطونيوس - كعادته - بالخطأ ويخبره الجندي عندئذ بان اينوباربوس قد فر الى معسكر قيصر . ويأمر انطونيوس ايروس بان يرسل كلمة وداع وتحية رقيقة الى اينوباربوس على ان ترد اليه جميع الاموال التي تركها . وهكذا يزداد تعاطفنا مع انطونيوس الذى هجره صفيه وخليفه واكبر اعوانه وهو هجران آدمى ملموس أعقب المهجران الالهى او الرمزي الذى قام به هرقل وسط اصداء الموسيقى الخفية في المشهد السابق . وكما ان انطونيوس يكسب ارضا جديدة من العظمة والنبل عندما يعترف للجندي البسيط بأنه اخطأ في اكتيوم فانه ايضا يؤكد نبلة عندما لا يعتب على اينوباربوس او ينقم

عليه هربه والمما يتتقد نفسه وحظه الذى المسد اشرف الرجال . واهم من ذلك كله ان هذا المشهد قد نجح في تدمير وتبديد جو البهجة الذى ساد في المشهد السابق ترطقة لم سيحدث في النهاية .

اما في معسكر قيصر بالاسكندرية - المشهد السادس - فان الجنود يتلقون اوامر القائد بأن يعملوا على أسر انطونيوس حيا . ثم يخرج الجميع ويظهر اينوباريوس وحده على خشبة المسرح ليبر عن ندمه العميق لانه خان سيده انطونيوس وهو الشعور الذى زاد عمقا بعد ان وصلت امواله التى كان قد خلفها وراءه عند الهرب فقرر انطونيوس ارسالها في اثره . وهنا يقرر اينوباريوس الانتحار ويبحث عن حفرة ليقيم نفسه فيها . وبهذه الطريقة يزداد اعجابنا وتعاطفنا مع انطونيوس الذى يصفه اينوباريوس بانه « منيع للكرم » (بيت ٣١) أما جنود قيصر فيصفون انطونيوس بانه « جويتر » .

ونجد انفسنا في المشهد السابع بميدان المعركة نفسه حيث يبرز جيش انطونيوس نصرا نسبيا على جيش قيصر الذى يتراجع القهقري . وهذا النصر الذى يأتى على خلاف كل التوقعات بجسد شهرة انطونيوس العسكرية ويجعلنا نلمسها على الطبيعة كحقيقة واقعة كما انه يشد انتباهنا لتربب النتيجة النهائية بعد ان استيقظ الامل فينا من جديد بأن ينتصر انطونيوس .

وفي المشهد الثامن يعود انطونيوس مع رفاقه من المعركة منتصرين فرحين بما أنجزوا من مهام متتالية . ومع ان نشوة انطونيوس بهذا النصر كانت في أعلى درجاتها الا انها لم تنسه أن يثنى على شجاعة جنوده وتغانيهم في خدمته حيث كان كل واحد منهم بمثابة « هيكتور » (بيت ٧) يدافع عن مدينته المحاصرة ببسالة نادرة . وتحبيهم كلبواترا وتنفع الأبواق وتندق الطبول وترتفع صيحات النصر . وهنا نتذكر اسلوب سوفوكليس الذى تعود أن يقدم الكوارث والمصائب التراجيدية الكبرى في مسرحياته بأغنية لكورس غاية في النشوة والصخب ويعكس بذلك عدم وضوح الرؤية الأدبية وتصور الادراك البشرى عن فهم خبايا الامور وبواطن الناس والاحداث الجارية . كما ان مثل هذه الاغنية للكورس في مسرحيات سوفوكليس تعد وسيلة من ضمن وسائل اخرى كثيرة يستخدمها الشاعر لخلق جو من السخريه التراجيدية التى تميز بها وهى سخريه تنبع من التناقض بين ما يدرك الانسان وحقيقة الامور . وهى وسيلة ايضا يهدف بها الشاعر الاغريقى الى تعميق الاثر الذى سيحدثه سقوط البطل التراجيدى بعد بضع لحظات من النشوة والفرح . وتلك هى كلها الوظائف الدرامية التى يؤديها المشهد الذى بين ايدينا في مسرحية شكسبير .

ثم تنتقل في المشهد التاسع الى معسكر قيصر حيث تصل الى اسماع ثلاثة من حراسه صوت اينوباريوس يناجى نفسه فيقتربون منه دون ان يشعر بوجودهم . فاذا به يؤنب نفسه أعنف التائب وأقساء ، ويشدد عليه ونخر الضمير وشعور الندم على عدم ولائه لسيده فيسقط ميتا وينقل الحراس جثمانه الى مقرهم . وجدير بالتنويه ان موت اينوباريوس بهذه الطريقة وفي هذه المرحلة من تطور الاحداث يشكل ذروة التصاعد العاطفى في المسرحية ككل . انه الجندى المحنك والرجل العاقل الرزين الذى يموت محطيا بسبب حزنه وندمه ، وهذا ما يؤكد افضلية القيم العاطفية والولاء والصداقة والحب على القيم العقلانية للحكمة والتروي والمصلحة العليا . فباسم القيم الأخيرة هجر اينوباريوس سيده انطونيوس مما أودى بحياته وجعله يتهاوى ويتلاشى من فرط الندم واليأس . ولا شك ان شكسبير قد تعدد التركيز على هذه الفكرة بدليل انه خالف مصدره التاريخى لان بلوتارخوس - كما رأينا - جعل موت اينوباريوس بسبب شدة المرض الجسدى وقبل معركة أكتيوم بوقت قصير .

وفي المشهد العاشر يذهب انطونيوس وسكاروس الى تل عال من اجل مراقبة سير المعركة البحرية وشيكة الوقوع . ويعبر انطونيوس عن ثقته بأنه سيكون الحارب في النهاية بطريقة اوباخري وفي أي عنصر من عناصر الطبيعة . فهو يأمل ان يحاربوه في « النار » و « الهواء » جنبا الى جنب او بدلا من « الأرض » و « الماء » (بيت ٤ - ٥) ومع أن مثل هذا الكلام ينم عن الثقة المتناهيه وهى سمة بارزة في شخصية انطونيوس الا انه في نفس الوقت يتضمن سخريه خفية من انطونيوس نفسه الذى هزم بحرا في اكتيوم وسينهزم بحرا وبرا في الاسكندرية . اما النار والهواء - في مقابل البحر والبر - فهى تمثل الاحلام التى يهيم فيها انطونيوس الان بعيدا عن الواقع الملموس .

وفي المشهد الحادي عشر يأمر قيصر جنوده بتحاشي المعركة البرية الا اذا اضطروا الى ذلك اضطرارا ، وهذا امر له مغزاه لان أنطونيوس كان قد بنى كل خطته على أساس الدخول في معركة برية فاصلة وذلك بعد ان تلقى درسا لا ينسى في بحر أكتيوم .

وفي المشهد الثاني عشر نعود الى انطونيوس وسكاروس فنجدهما فوق التلال لمراقبة المعركة البحرية . يتتعد انطونيوس قليلا في محاولة للحصول على رؤية افضل لسير المعركة ولكي يعطي الفرصة من ناحية أخرى لسكاروس حتى يتحدث عن الطالع السيئ الذي يتتظر

انطونيوس . وعندئذ يقترب منه انطونيوس وقد جن جنونه من الغيظ بسبب استسلام الاسطول المصري لقيصر فيؤكد ان كليوباترا قد خانته ويهدد بالانتقام منها بعنف . فتظهر كليوباترا ولكنها ما ان ترى وجهه الغاضب حتى تغر هاربة وبعد ان يصبح انطونيوس بمفرده مرة أخرى يحدد بقتلها . وهذا المشهد يصور ما ستكون عليه حال انطونيوس بعد هزيمته النهائية فهو لم يكذب يتنشي بنصره السيئ المؤقت حتى انتكس هكذا بهذه الهزيمة القاضيه .

وفي المشهد الثالث عشر نفر كليوباترا مدعورة امام غضبة انطونيوس فتبني لنفسها قبرا تدخله بنية الا تخرج منه قط . وارسلت ماريديان - خصميتها - لكي يجبر انطونيوس بأنها قد انتحرت وأن آخر ما نطقت به من كلمات في الحياة الدنيا كان اسمه « انطونيوس » وأمرت أن يعود على الفور لينقل إليها صورة حية لوقع مثل هذا النبا على حبيبها . هذه هي كليوباترا حتى في أدق الظروف وأكثر اللحظات خطورة يأتي سلوكها متسما بالدهاء والمراوغة فتلك طبيعتها الغالية . انها تكذب على انطونيوس كما سبق لها ان فعلت عدة مرات ولكنها في هذه المرة تطمع بهذه الاكلاوية ان تعيده الى حظيرتها وضمه ثانية الى صدرها .

وهيهات ان تنال كليوباترا ما املت فيه وتاقت اليه لان انطونيوس الذي كان لا يزال في المشهد الرابع عشر مقتنعا تمام الاقتناع بان كليوباترا قد خانتته وتحالفت مع قيصر ضده قد قرر الانتحار . فلما جاءه ما رديان بالنبا الكاذب عن انتحار كليوباترا لام نفسه لوما شديدا على سوء الظن والتفقد اية ذريعة للبقاء على قيد الحياة ولم يجد مفرًا من الانتحار . فأرسل الى كليوباترا في العالم الاخر كلمة اعتذار وقرر الحاق بها في اقرب فرصة ممكنة . وبالفعل أمر خادمه ايروس أن يقتله وقد أدار وجهه للخلف استعدادا لتلقي ضربة السيف فما كان من ايروس الا ان قتل نفسه مما دفع انطونيوس الى ان يسقط هو بنفسه على سيفه ولكنه لم ينجح في قتل نفسه تماما كما رفض كل من ديكريetas والحارس اللذان هراعا الى المكان لدى سماعها حشرجات انطونيوس أن يتما ما أقدم عليه وقشل في تحقيقه . واكتفى ديكريetas بترزع سيف انطونيوس من جرحه واسرع به الى قيصر طمعا في مكافأة سخية . عندئذ يأتي ديوميديس ليجد ان انطونيوس لا زال على قيد الحياة فيخبره بأن كليوباترا تظاهرت بالاقدام على الانتحار خوفا من غضبه عليها فيأمر انطونيوس بأن يحملوه اليها . وهكذا يأتي هذا المشهد بجو يتناقض مع جو المشهد السابق . لقد ذهب غضب انطونيوس وحل محله الهدوء والاستسلام مما استدرد دموع ايروس ودفعه الى ان يسبق سيده الى العالم الآخر . وتأتي تضحية ايروس بنفسه مؤثرو معبرة عن شخصية انطونيوس الذي لا يوجد من يستحق مثل هذا التفاني من قبل اعدائه سواء . وتكمل تضحية ايروس بنفس الصورة التي شرع في رسمها انتحار اينيوباروس كما انها تناقض مهارة ديكريetas الانانية وانتهازية التي هيأته لان ينضم الى صفوف قيصر . اما انطونيوس العملاق فقد ارتفع الى مستوى البطل التراجيدي ليس فقط بتفانيه في حب كليوباترا ولكن ايضا بتفاني كل من حوله في خدمته .

وفي المشهد الخامس عشر تعلن كليوباترا انها لن تبرح ^(١٥) قبرها قط وعندما يحملون انطونيوس اليها بين الحياة والموت - وهو ما يذكرنا بعودة هرقل من رأس كيناين الى تراخيس فوق جبل اوريقي كما يرد في مسرحية « بنات تراخيس » لسولوكليس ومسرحية « هرقل فوق جبل اوريقي » لسينيكا - يضعونه عند اسفل القبر فتشده كليوباترا اليها في القبر بواسطة الجبال وامساعدة وصيفاتها . وينصحها هوبان تهادن قيصر على الا تنق الا ببروكولايوس من بين رجال قيصر جميعا . ويلفظ انطونيوس انقاسه الاخير بين أحضان كليوباترا مطمئنا راضي النفس لانه لم يستسلم لعدوه وانما كان هو الذي انتصر على نفسه لكرامته ويطولته . وتستشعر كليوباترا عبث الحياة وعدم جدوى الاستمرار فيها دون الحبيب النبيل وتقرر دفن انطونيوس على وعد بقرب اللقاء .

وبعد موت انطونيوس واختفائه من مسرح الحياة والاحداث الى الأبد كان من الطبيعي ان تحتل كليوباترا اهتمام المؤلف ومشاهديه طوال الفصل الخامس بصفة تامة فهي الآن تمثل المحور الذي تدور عليه كل الاحداث والمركز الذي يحيطه كل الشخصيات بكلماتها وتصرفاتها . ففي المشهد الاول وبعد ان ارسل قيصر وولا بيلا الى انطونيوس يأمره بالاستسلام كان ديكريetas في نفس الوقت قد وصل بسيف انطونيوس معلنا موته الى قيصر الذي بكى متأثرا بنهاية غريمه . ويؤكد قيصر لرسول كليوباترا حسن نواياه وما ان يعود هذا الرسول الى الملكة حتى يكون بروكولايوس قد وصل في اثره قادما من قبل قيصر لكي يزيل مخاوف كليوباترا حتى لا تنتحر فتحرره المجد في ان يقودها في موكب نصره بروما . ويرسل قيصر رسولا آخر هو جالوس . وفي هذا المشهد يثني قيصر على انطونيوس ثناء مستطابا وهو ما يضيف الى رصيد انطونيوس من التكريم الذي لا قاه بعد موته من قبل اتباعه . الا انه من الملاحظ ان نغمة هذا المشهد هادئة وعملية في مقابل الغنائية الصاخبة في المشهد السابق فلعل شكسبير قد أراد أن يريح الأعصاب بعض الوقت تمهيدا للذروة النهائية .

(١٥) الجدير بالملاحظة ان كتابنا الحرب قد اساءوا فهم كلمة Monument الواردة في نص شكسبير فترجموها د. لويس عوض بـ « المبد » انظر ترجمته ص ١٣٣ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٥٠ ، ١٥١ الخ . أما الدكتور عبدالحليم حسان في كتابه « انطونيوس وكليوباترا » ، دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي ، (مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٢) فيحدث داليا عن « قلعة » كليوباترا (ص ١٧٧ ، ص ١٨٣ الخ) والخلفه ان المقصود هنا هو القبر الذي بنته كليوباترا لنفسها .

وبعد المشهد الثاني اطول مشاهد المسرحية قاطبة اذ يبلغ عدد أبياته الاثني عشر والسبعين بعد الثلاثمائة . وفيه نرى كليوباترا داخل قبرها نسمعها تعبر عن احتقارها لقيصر « الحظ » ويصل بروكليوس ويقف خارج القبر بينما تتحدث كليوباترا اليه . ويقتحم جالوس ورجاله هذا الهيكل ويحولون بين كليوباترا وأن تطعن نفسها ثم يأتي دولا بيلا فيزيد من مخاوفها ويؤكد لها ان قيصر قد عقد العزم على ان يعرضها في موكب نصره . وفي تلك اللحظة يدخل قيصر نفسه ويهددها بقتل أبنائها ان هن أقدمت على الانتحار فتعطيه هي قائمة بمجهراتها وكنوزها وتستدعي الحازن سيلوكوس . ولكن الاخير يكشف لقيصر انها إدرخت لنفسها نصف كنوزها على الاقل . فتشور ثأرتها ويمن جنونها وتهجم على سيلوكوس هجمة شرسة . ويسمح لها قيصر بالاحتفاظ باموالها ويعرض عليها الود والصدقة . وبعد خروجه تؤكد عدم فقتها فيه فتأمر وصيفاتها بأن يلبسها الزي الملكي ويرصن تاجها بالحلل ويزينها بنفس الزينة التي كانت قد ذهبت لتقابل بها انطونيوس اول مرة على ضفاف نهر كيدنوس . ثم يأتي فلاح مصري حاملا سلة مليئة بفاكهة التين التي تخفي تحتها الافاعي ويرحل بعد ان يسلم السلة . وتزين الوصيفات مليكتهن . وتسقط ايراس جثة هاملة على اثر لدغة من احدى أفاعي السلة فيما يبدو . وتضع كليوباترا أفعى اخرى في صدرها وتموت منشرفة لانها خدعت قيصر المنتصر وفوت عليه أن يحقق امله ، وسلبته أغل درة في موكب نصره . ويندفع احد الحراس الى داخل القبر ويدرك شارميان الوصيغة قبل ان تلفظ انفاسها الاخيرة . ثم يأتي قيصر مسرعا بعد ان توجس خيفة من وقوع ما وقع بالفعل . فيأمر بدفن كليوباترا جنبا الى جنب مع انطونيوس . ويخلق هذا المشهد الختامي قدرا كبيرا من الاثارة بسبب سرعة ايقاعه وطول زمنه . انه مشهد يشد انتباه النظارة من اول لحظاته الى آخرها التي هي ايضا وفي نفس الوقت اللحظات الاخيرة في المسرحية ككل . لقد بدأت كليوباترا منذ اللحظة الاولى في المشهد تستحث همها للانتحار ولكننا كنا نشك في صدق ما قررت وهي تفاوض بروكليوس وعندما يقتحم جنود قيصر القبر عليها تحاول ان تطعن نفسها فيمنعونها . كما ان شغفها لمعرفة نوايا قيصر تجاهها واحتجازها ببعض الاموال من خزانها كل ذلك يوحي بتردها في الانتحار وتشبها بالحياة . ولكن ما ان يكشف امر اختلاسها بعض الاموال ، وتؤكد من نوايا قيصر الحقيقي لم يعد بها اي تردد ولم يعد بنا اي شك في تصميمها على الموت فتلبس تاج الملك وتخلع عن نفسها خوف النساء وثبتت انها اصبحت في شموخ وروسخ اعمدة الرخام . ويأتي موت وصيفتها ايراس وشرميان كنوع من التصعيد والتكريم لموتها الذي يأتي كدروة لتطور الاحداث في هذا المشهد غاما كما كان موت كل من اينوياريوس وايروس تدرجا مشرفا نحو نهاية انطونيوس المجيدة في المشاهد السابقة .



ثالثاً رسم الشخصيات

وكما لاحظنا فان كثرة تغيير المنظر من مشهد الى مشهد بالمسرحية تشكل حقا مشكلة عويصة بالنسبة ليس فقط للمخرج بل والنقاد هذه المسرحية . كما انها تعد - في نظر البعض - خرقا متعمدا للأصول الأرسطية في التأليف التراجيدي . ولكن الأمر - كما يرى بعض الدارسين - لم يكن كذلك بالنسبة لشكسبير ولا بالنسبة لجمهوره . لقد نظم الشاعر القذ مسرحيته معتمدا على قوة التعبير الكامنة في اللفظة الشعرية الغنية بدارميتها ولم يعول كثيرا على الأدوات المسرحية الأخرى . أفلا يعد ذلك اقترابا من المسرح الكلاسيكي الأرسطي ؟ أليس أرسطو هو القائل بأن الاخراج المسرحي او المنظر (OPSIS) لا يدخل في فن الدراما ؟ . اليس من الواضح ان مسرحية « انطوني وكليوباترا » تحتفظ بفضول الجمهور وتشوقه في حيوة دائمة حتى النهاية ؟ . الا يتورط المرء بمواقفه في احداث هذه المسرحية بفضل الايقاع السريع وسمة الاستمرارية في تطور الحدث الدرامي وتنوع الحوادث وتباين الميول والشخصيات وتغيير المكان بكثرة وسرعة مذهلة ؟ .

الحقيقة ان « انطوني وكليوباترا » من بين كل مسرحيات شكسبير التاريخية توضح في مركز الصدارة بلا جدال . فلم تتبع حقائق التاريخ ومعطياته بدقة متناهية في أية مسرحية ، مثلما حدث في هذه المسرحية . ربما كانت هناك مسرحيات اخرى قليلة ظهرت فيها « قدرة شكسبير الملائكية » ولكن هذه القدرة - كما يؤكد كوليريدج - تبلغ أقصى طاقاتها . في هذه المسرحية المدهشة التي بين أيدينا ^(١٦) يتحاور الناس ويتجادلون ويتهم الواحد منهم الآخر او يلتمس بعضهم البعض العذر او يسخر منه او يصطفيه ويناديه على أنخاب الود والصدقة او يعقد صفقات الزواج ومعااهدات السياسة او يستقبل ويودع قادما او راحلا يفعلون كل ذلك في الفصول الثلاثة الاولى بعيدا عن الاقتتال والحروب

(١٦) "angelic strength" هي الصفة التي علمها هذا الناقد على المسرحية

S.T. Coleridge, Notes on "Antony and Cleopatre". From Essays and Lectures on Shakespeare (1808), of S.C.S. Gupta, Aspects of Shakespearian Tragedy (Calcutta, Oxford University Press (1972), pp. 31 — 60.

والبكاء وهي الاشياء التي يدور حولها الفصلان الاخيران . نعم فمن المدهش انه لا تبدر اي بادرة للعنف الوحشي الفثاك قبل معركة اكتوبر وحق هذه ايضا لا نرى تفاصيل القتال العنيف فيها بالطبع « وعندما يموت اينوياريوس فانه لا يتحرق بالعنف وانما يتهاوى بهدوء نحو الموت والسكينه الأبدية ، في الواقع انه لا يتحرق بل يتلاشى . والاحاديث التي نسمعها ليست بعنف احاديث ما كبت أو ليدي ما كبت او عطيل على سبيل المثال . ومع ذلك تأتي النهاية قاسية العنف ومروعة التأثير . والمدهش ان هذا العنف المروع يأتي كنتيجة منطقية وطبيعية لاحداث واحاديث الفصول الثلاثة الأولى الهامة (١٧) .

وتجمع هذه المسرحية بين الكبرياء الروماني والفخامة الشرقيه بل وتعلق مصير شخصياتها ومستقبل العالم كله على نتيجة الصراع بين هذين العنصرين . ولقد تمحص شكسبير هذه الشخصيات . وتحدث بلسانهم وفعل افعالهم ولم يقدم لنا دمي او ادوات يحوكمها بخيوط رفيعة وانما قدم شخصيات آدمية حية تتنفس وتحرك بوحى ارادتها الذاتية ومع ذلك تؤدي الدور الذي أراده لها الشاعر المؤلف ان رسم شخصية كليوباترا وحدها - وسأتي حديثا عنه بالتفصيل - يعد آية من الآيات الدرامية الرائعة . فهذه الملكة المصرية تعبد للذة والمظاهر وتدرك مفاتن جمالها الاسر وتزهو بها ولكنها بفخامة مظهرها الملكي ورفاهية احساسها النسائي وشدة اسرافها المادي والعاطفي لا تتناسب الا مع شخصية انطونيوس كما رسمها شكسبير فارسا نادرا وعاشقا للحياة .

وتوجد بالمسرحية بعض الاشارات التي يمكن ان تساعد النقاد المتحمسين لتفسير هذه المسرحية وشخصيتها على اسس ارسطية . فانطونيوس وفق هذا التفسير بطل تراجيدي وقع ضحية الغطرسة اي خطأ نعدى الحدود او مايسميه الاغريق « هيريس » (hybris) فلقد خضع انطونيوس لعواطفه واهوائه خضوعا فيه شطط واسراف . ويحث اجويبا قيصر على اعلان « غطرسة » انطونيوس للشعب الروماني (٣ م ٦ ب ٢) . ويعد موت انطونيوس تقول كليوباترا ، لكم اتقى ان القى بهذا الصولجان في وجه الالهة الحاسدة (inturious) ولاخبرهم بأن علمي هذا كان يضارع عظمتهم حتى سلبوني جوهرتي ، (ف ٤ م ١٥ ب ٧٥ - ٧٨) . فهنا نجد فكرة « حسد » الاله و « حقدهم » (phthons) على البشر الذين تخطوا حدود بشريتهم ووقعوا في خطأ « الغطرسة » . وهي الفكرة التي قامت عليها مسرحيات اغريقيه تراجيديه كثيرة وترددت اصداؤها في كتاب أرسطو « فن الشعر » . ولا شك ان شكسبير على وعي بهذه الفكرة لانه يرددها أكثر من مرة في مسرحيته . فبالإضافة الى ما تقدم ها هو اجريبا يقول بعد اعلان موت انطونيوس وتعلق ما يكتيناس عن المزايا والنقائص في شخصيته : « انتم ايها الاله يا من تمنحونا بعض الاخطاء لكي نجعلونا بشرا (لآلهة) » (ف ٥ م ١ ب ٨٢) . اما كليوباترا فتقول ان انطونيوس الميت « يسخر من حظ قيصر الذي مامنته اياه الاله الا لتلزع بعد ذلك به في الغضب عليه » (ف ٥ م ٢ ب ٢٨١ - ٢٨٣) . ومع ذلك فننميل الى دراسة شكسبير بعيدا بعض الشيء عن قواعد ارسطو التي بالقطع لا يمكن استبعادها تماما ونحن بصدد دراسة اي مؤلف مسرحي .

وتظهر دقة شكسبير بصورة ملموسة في رسم الشخصيات بغض النظر عن ما اذا كانت هذه شخصيات ارسطية ام غير ارسطية . فالشاعر مثلا قد جعل تابع انطونيوس اي اينوياريوس محاربا محكما في البر لا في البحر كرمز مجسد لقوة انطونيوس نفسه في القتال البري . أما ميناس رجل بومبي فهو محارب محكم في البحر رمزاً لقوة هذا الزعيم وخبرته في الحروب البحرية (ف ٢ م ٦ ب ٧٨ وما يليه) . وهكذا كان من المناسب أن يستضيف بومبي رجال الائتلاف الثلاثي فوق ظهر سفينة فهي رمز لهذه القوة البحرية من ناحية كما انها من ناحية اخرى وقد جمعت بين المتناقضات وهزتها العواصف والأمواج تمثل عالم السياسة الرومانية آنذاك . ومعنى آخر تمثل هذه الحادثة وتشير اليه ، ذلك ان المضيف بومبي الذي كان انطونيوس قد سلب بيت ابيه يرفض الان ان يلتقي باعضاء الائتلاف الثلاثي الا على البحر وفوق سفينة لان البر - الذي يمثله بيت ابيه - كان قد اغتصب منه . وما يؤكد هذا المعنى انه بعد انتهاء وليمة بومبي فوق ظهر السفينة وعند اتجاهاهم صوب الشاطئ يتذكر بومبي حادثة إغتصاب منزل ابيه (ف ٢ م ٧ ب ١٢١) . وهنا تجلج الإشارة الى انه اذا كان لقاء الحلفاء الثلاثة مع المتمرّد بومبي قد تم على ظهر سفينة راسية على شاطئ البحر فان اللقاء الفاصل بين انطونيوس وقيصر كان ايضا بحريا في اكتوبر . لقد اغتصب انطونيوس المنزل اي الارض فخسر البحر وكان ذلك معناه خسران كل شيء في النهاية .

ومن دقة شكسبير ايضا ان احدا لا يطلق على انطونيوس لقب « القائد الاعلى المنتصر » أو « الامبراطور » (Emperor) الا في ميدان الحرب بآتيوم حيث يخاطبه به الصق الناس به اي اينوياريوس (ف ٣ م ٧ ب ٢٠) وهذا يعني دراميا إشارة خفية الى أن المنتصر في معركة اكتوبر هو

(١٧) برادلي (ترجمة حنا الياس) ، التراجيديات لشكسبير ، الجزء الثاني ص ١٩٩ وما يليها ، والجدير بالذكر ان برنارد شو قال ان الاساطير القديمة تقدم لنا كبركي وهي تمسح الابطال الى مختاير اما شكسبير في « انطوني وكليوباترا » فيحول خنزيرا (اي انطونيوس) الى بطل وذلك من طريق بطله ليست من الآلهة ولكنها عجربة . AP. Gupta, op. cit., p. 31.

بحق الامبراطور . ولذلك السبب اعاد جندي قديم نفس التسمية في نفس المشهد (بيت ٦١) . ومن الدقة ايضا ان انطونيوس يحاطب كليوباترا في اكتيوم (نفس المشهد ٦٠) قائلا « يا ثيتيس » وهي ام البطل الاغريقي الاشهر أخيليلس وربة البحر الاسطورية ومن ثم فان هذا الاسم يشير الى قوة الاسطول المصري الذي تقوده كليوباترا في المعركة . وبالتالي فاننا نستطيع ان نفهم اصرار كليوباترا على أن تدور الحرب بحرا لا برا ونستطيع ايضا ان نتخيل تأثير انسحابها باسطولها من المعركة في مراحلها الاولى .

وتتميز هذه المسرحية عن غيرها من المسرحيات الشكسبيرية بمقدار الغموض الذي يكتنف شخصياتها ، ولا سيما شخصية كليوباترا وقيصر . وسنعود للتحدث تفصيلا عن شخصية كليوباترا ونكتفي هنا بالاشارة فقط الى اننا لا نستطيع التمييز بين الطبيعة والصنعة في سلوكها طوال المسرحية . اما قيصر فهو سياسي من الطراز الاول يعبر عن نفسه بطريقة غامضة ويدرك تأثير ووقع كلماته على سامعيه ولا يستطيع ان تعرف بسهولة ماذا يعني بالضبط وماذا يدبر . هذا ويشيع في المسرحية ككل جو من السخرية التراجيدية المخففة الى حد ما . وتنبع هذه السخرية اساسا من اننا نحن المشاهدون نحيط بالشيء لا تعلمها شخصيات المسرحية نفسها . فنحن مثلا نعرف حقيقة . شاعر انطونيوس تجاه كليوباترا اكثر مما تعرف هي نفسها . وبالمثل نعرف عن احساسها اكثر مما يعرف انطونيوس ونذكر بحكم موقعنا من الأحداث مدى التضارب في بعض آراء هذه الشخصيات ونعرف مدى تخبطهم . اننا مثلا نعرف على حقيقة مشاعر كليوباترا تجاه انطونيوس من خلال سلوكها اثناء غيابها في الفصل الأول المشهد الخامس ومن عنفها مع الرسول الذي انبأها بزواجه من اوكتافيا في الفصل الثاني (المشهد الخامس) وهذه امور ما كان انطونيوس ليَشْهدها بنفسه . ولكننا ايضا نعرف مالا تعرف كليوباترا من ان هذا الزواج تم لتحقيق اغراض سياسية معينة وجاء ضمن بنود اتفاقيات تحالف مؤقت . ونحن نتوقع - من خلال تنجيم العراف المصري وتنبؤات اينوياريوس - عودة انطونيوس الى كليوباترا التي لا يمكن ان تتوقع ذلك بقدر ما تعلم عن هذا الزواج وعن انطونيوس . ومثل هذه الرؤية من الموقع الممتاز والافضل من أي موقع تحتلها اية شخصية بالمسرحية يجعلنا نحن المشاهدون لا نرى في هؤلاء الابطال انفسنا او بعبارة اخرى يجعل تعاطفنا معهم ذهنيا اكثر منه عاطفيا او قلبيا وهذه حقيقة تقربنا كثيرا جدا من عالم سينيكا الفيلسوف بقدر ما تبعدنا عن التراجيديا الاغريقية الكلاسيكية .

وتشيع روح السخرية كذلك في المسرحية من خلال تطور شخصية اينوياريوس الذي اكتسب احترامنا وفاز بثقتنا لما انسم به من الكياسة وحسن التصرف والعقلانية بصفة عامة . ولكنه عندما يهجر انطونيوس يفقد حتى احترامه لنفسه وتقتله مشاعر الندم وهكذا يصبح ضحية العاطفة التي طالما احتقرها . وبالمثل فان انطونيوس الذي يبدو انه قد عاد الى رعيه عندما قرر العودة الى روما لمباشرة مهامه القومية نجده في روما وقد تضائل الى جوار غريمه وزميله قيصر واصبح شخصا من الدرجة الثانية وهذا يعني ان شكسبير بعقريته الدرامية الفذة قد استطاع ان يجعلنا نرى انطونيوس عظميا فقط عندما يقف في وجه روما أي في بقاءه بالاسكندرية الى جوار كليوباترا .

ويعد رسم شخصية اينوياريوس في حد ذاته انجازا ضخما ليس فقط في ميدان التحليل النفسي ولكن ايضا في فن الحبكة الدرامية . ففي الوقت الذي فقد فيه توازنه بعد أن ترك قائده وعانى من جراء ذلك من المعاناة النفسية نجد هذا الرجل الذي اتخذ جانب العقل عندما ترك انطونيوس اللاعقلاني يقع فريسة العواطف ويعني بسببها . فنمظر انطونيوس وهو يودع خدمه يجعله يذرف دموعا ساخنا وتراه بعد ذلك بقايا حطام من انسان في الفصل الرابع المشهد السادس (بيت ١٨) . وعندما تصل اليه امواله بناء على اوامر انطونيوس نفسه تستغرقه الآلام النفسية وتأني على ما بقي من قدرته على المقاومة فيذبل عوده ويعني في اليأس والندم . وهكذا فان ما قضى على اينوياريوس في النهاية لم يكن انحيازه الى العقل بل انغماسه في العاطفة او على وجه التحديد شعوره بالندم لحياة « منجم الكرم » انطونيوس . وبعد موته بهذه الكيفية انتقاما للعاطفة من رجل العقل . وهنا نجد الاشارة الى ان وضع اينوياريوس رمزا للمنطق والعقل تابعا مخلصا لانطونيوس رجل العاطفة والقلب امر ذو مغزى عميق . فاينوياريوس يتقانيه في خدمة سيده يرمز الى سيادة العاطفة في هذه المسرحية وعندما يهجره يعني نهائيا لانه لم يخل عن العواطف النبيلة المتجسدة في انطونيوس وكان جزاؤه ان يقع في هوة العواطف الفتاكة . وهكذا يسجل شكسبير مهارة نادرة في خلق الشخصية الثانوية ذات الوظيفة الدرامية الهام .

وبالنسبة لعنصر الاخلاص والولاء في المسرحية يقول كانتور (Paul A. Cantor) ان الاخلاص اساس في السياسة الامبراطورية والحياة الخاصة بدليل ان انطونيوس وكليوباترا يختير كل منهما الآخر باستمرار ليتأكد من اخلاصه . ولما كانت شخصيات المسرحية كلها لا تقف على ارض صلبة حتى ان الجنود يبدون وكأنهم بلا قائد ولم يستطع ان اينوياريوس ان يجد في الامبراطورية قضية عامة يقف تحت لوائها . فلما اعتبر ان تصرفات انطونيوس في اكتيوم مشينة (٣٣م ب ١٠) رأى أنه من المشين ان يواصل الولاء له وخدمته . فلما انهار انطونيوس تماما أيقن اينوياريوس أنه فقد ظله وأن السير وراءه غير منطقي (٣٣م ب ١٩٤ - ٢٠٠) ويتلاشى ولاء اينوياريوس لانطونيوس . ولما كانت قضية

انطونيوس ليست بالشيء المشرف فان خسة ابنوباريوس تجاهها لها وجهتها لان التضحية من اجل المصلحة العامة شيء والتضحية لصالح فرد شيء آخر . ولكن ابنوباريوس يعيش في مجتمع فيه الولاء والاخلاص للسيد هي الفضيلة الوحيدة المعترف بها . وهكذا عندما يذهب ابنوباريوس الى معسكر اوكتافيوس يجد ان الوصمة قد لصقت به كخائن لسيدته ولاجئ (ف٢م٤ب ١٠ - ١٧) (ف٢م٤ب ٢١ - ٢٢) . وغني عن القول انه عندما يكون الصالح العام هو الفصيل يحارب الجنود في الميدان بهدف واحد هو تحقيق النصر ولكن عندما يصبح الولاء هو قيمة الانسان الاساسية يمكن أن نجد - في ظروف ما - جنديا يفضل الهزيمة على النصر وهذا ما نجد في حديث فينتديوس (ف٢م١ب ٢٢ - ٢٤) اما ابنوباريوس بعد ان فقد انطونيوس كقائد لم يعد يرى امامه شيئا يعيش من أجله فيموت ميتة العشاق وفي ضوء القمر وآخر كلماته « انطونيوس » (ف٢م٤ب ١٢ ، ٢٣) .^(١٨)

وتقوم شخصية ابنوباريوس في الواقع بعدة وظائف تؤهله لان يحتل مرتبة أهم من مجرد أداء دور « الجوقة » في المسرحيات الاغريقية . فهو الذي بتعليقاته الدسمة يوضح للمشاهدين الخلفية الضرورية لفهم الاحداث والشخصيات وهو الذي يلعب دورا هاما في عقد المصالحة بين بومبي ورجال الائتلاف الثلاثي وفي انعام زواج انطونيوس من اوكتافيا . وهو الذي يمهّد للاحداث بصورة درامية ناجحة وان كانت مألوفة ونعني تنبؤاته . كما أنه يقف في المسرحية نقيضا لسيدته وزعيمه انطونيوس ولكنه النقيض الذي قصد بوجوده ابراز ملامح شخصية انطونيوس على نحو اوضح واظهار بعض النقاط الخفية فيها عن طريق القاء الأضواء عليها وذلك بفضل اتاحة فرصة المقارنة بين النقيضين . والجدير بالذكر هنا ان هذه الشخصية بكل ابعادها الدرامية من خلق شكسبير وابداعه العبقري لان كل ما اخبرنا به بلوتارخوس هو ان شخصا يدعي درميثيوس ابنوباريوس هجر انطونيوس في اكيثيوم وأن أنطونيوس ارسل اليه أمواله وأنه مات بالحمى . أما شكسبير فقد خلق منه شخصية محبوبة ومحمل ثقة يتمتع صاحبها بوضوح الرؤية ويمثل الذوق العام ويعبر عن آرائه بموضوعية كاملة دونما انفعال . يبيته بروده لان يكون صديقا وتابعا لأحد القياصرة الرومان فهو جندي محترف صلب ولكنه الى جانب ذلك يتمتع بالليل الى السخرية خفيفة الظل ويشرب الخمر بوعي وخبرة المدمنين ومرونة الندامي الظرفاء . فعندما لعبت الخمر بعقول الجميع في وليمة بومبي فوق ظهر السفينة برزت صورة ابنوباريوس كرجل رحيم غلبه سحر الخمر (ف٢م٧ب ١١٥ - ١١٦) . وبعبارة اخرى فان شكسبير لم يجد من بين شخصيات المسرحية من هو اكثر صلاحية للتعبير عن مدى المجون الذي ساد هذه الوليمة من ابنوباريوس الرزين . وبلغ الانتشاء بابنوباريوس الى حد انه هو الذي يدعو انطونيوس الى رقصة « اتباع باكخوس المصريين » وفي هذه الرقصة نفسها يجتمع باكخوس اله الخمر الاغريقي الروماني الذي يتعبد الناس له برقصات واحتفالات ماجنة صاخبة مع الترف المصري والسحر الشرقي . فاينوباريوس اذن لا يعرض عن التمتع باللذات التي تتيحها احيانا الحياة العسكرية . انه لا يكره النساء ويغفلت بومبيات كليوباترا الجميلات ويتمتع بذلك اجماع . وهو معجب بكليوباترا رغم علمه بمساوئها ومغبة ارتباط انطونيوس بها وينبغي ان لا ننسى ما قاله لانطونيوس وما معناه ان من لم يرى كليوباترا فقد افقد رؤية قطعة جميلة من هذه الدنيا . ويتمتع ابنوباريوس بشخصية جندي الحروب العارم الذي ان جد الجذ وسمع نداء الواجب نحى كل شيء جانبا بما في ذلك النساء (ف٢م١ب ٢٨) هذا هو رأيه الخاص وموقفه الثابت من الحياة الذي يمثل تحذيرا خفيا لانطونيوس المتأرجع بين عواطفه تجاه امرأة واجباته تجاه وطنه ويجده .

وعندما يطلق انطونيوس تابعه المخلص ابنوباريوس على قراره بالرحيل من الاسكندرية الى روما - الفصل الاول المشهد الثاني - يحاول ابنوباريوس ان يشبه عن ذلك محذرا مما سيلقاه انطونيوس في روما من نفاق . وبعد هذا التحذير في حد ذاته مثلا واضحا لوظيفة ابنوباريوس الدرامية وهي التمهيد عن طريق التنبؤ بما سيقع مستقبلا من أحداث . ومن الملاحظ ان اجميع تنبؤاته قد تحققت وتأكدت فعاليتها . قال لانطونيوس وقصير و اذا اتفقتما الآن على ان تكونا صديقين فيمكنكما ان تستأنفا خلافتكما عندما تنتهيان من القضاء على بومبي وابعاده عن طريقكما حينئذ سيكون لديكما الوقت الكافي للشجار ان لم يشغلكما شاغل آخر (ف٢م٢ب ١٠٧ - ١١٠) . واذا كان انطونيوس المتفائل دوما قد غضب لدى سماع هذا الكلام وأنب صاحبه بعنف فان قصير بعيد النظر قد قبله بحذر وتحفظ بسبب أسلوب العرض اي الشكل لا المضمون . المهم أن تنبؤ ابنوباريوس بحدوث الانشقاق بين الحليفين الغريمين قد تحقق في نهاية المسرحية واشتعلت نار حرب ضروس بينهما لم تنته الا بموت انطونيوس . واينوباريوس هو ايضا الذي تنبأ وهو لا يزال في روما بعودة انطونيوس الى كليوباترا (ف٢م٢ب ٢٣٦ ، ف٢م٢ب ١٢١) وان زواجه من اوكتافيا سيعمق هوة الخلاف (ف٢م٢ب ١٢٣) وأن وجود كليوباترا في ميدان المعركة باكيثيوم سيكون كارثة على انطونيوس (ف٢م٣ب ٨) وأن قصير سيرفض منازلة انطونيوس في مباراة فردية (ف٢م٣ب ٢٩) وأن ثيودباس سوف يجلد (ف٢م٣ب ٨٨) .

وتبدو دقة اينوياريوس وامانته التي لا تعرف انصاف الحلول على نحو أكثر وضوحا عندما توضع جنباً الى جنب مع نفاق ليبيدوس وانتهازيته . فإينوياريوس ينأى بنفسه عن أن يتضرع الى انطونيوس كما يقترح عليه ليبيدوس (ف٢م٢ب٣) ويكتفي بالوعد أن يطلب من سيده الاجابة على أسئلة قيصر بطبيعته المعهودة والمعروفة بالصراحة والصدق اما ان يتضرع اليه بأن يلتزم اللطف في الحديث والمجاملة فهو لا يناسبه ولا يناسب سيده . وعندما يشير اينوياريوس الى عبث التحالف المبرم والصدقة المصطنعة بين انطونيوس وقيصر (ف٢م٢ب١٠٧) فإنه يكشف عن بعد نظره ونفاذ بصيرته ويسكنه انطونيوس بالتأنيب العنيف فيقول اينوياريوس « لقد كذبت انسى ان الحقيقة ينبغي ان تظل صامتة » . وهو تعليق لاذع يدل على ان دبلوماسية الائتلاف الثلاثي تقوم على اي شيء كان ما كان سوى الحقيقة . وإينوياريوس هو الذي يصف مايكيناس بعبارة محكمة قائلاً انه « نصف قلب قيصر » (ف٢م٢ب١٧٧) . اما اعتزاز اينوياريوس بمهنته وحرصه على أداء واجباته واعتداده بذلك فيتحل في عدم موافقته على تدخل المرأة في الشؤون العسكرية (ف٢م٣ب٧) وعندما يعلم بفرار انطونيوس من معركة اكتيوم يصير على البقاء الى جواره في محنته رغم خطورة الموقف ويقول « سأتابع حظ انطونيوس المجرع رغم ان المنطق يقف ضدي » (ف٣م١٠ب٣٤) وهو لا يفهم كيف يفضل انطونيوس امرأة - مهما كانت - على مجده العسكري (ف٣م١٣ب٧) ويتعجب كيف يجري وراء كليوباترا الهاربة (ف٣م١٣ب٤) . ومن السخرية - كما سبق القول - ان اينوياريوس الذي يعيب على انطونيوس تغليب العاطفة على العقل وتلبية نداء القلب على حساب أداء الواجب قد وقع في نفس المحذور لأنه اصر على البقاء الى جانب المهزوم مغلبا القلب والعاطفة على صوت العقل والمنطق .

واذا كانت شخصية اينوياريوس تمثل دراسة نفسية دقيقة لرجل معتدل وقور فإن رسم شخصية قيصر يمثل غوصا في عقلية الرجل السياسي . وتصور لنا الروايات التاريخية قيصر - أو بالكامل جايوس يوليوس قيصر اوكتافانوس المعروف منذ عام ٢٧ ق . م باسم اوغسطس - رجلا وسيما لطيفا مع النساء لا يعزف عن الترفيه او ممارسة الهوايات الرياضية والصيد ولا يعرض عن سماع او لقاء بعض الفكاهات . ومع انه كان مثقفا وخطيبا الا انه كان - كالكثيرين من أفراد الشعب الروماني - يؤمن بالخزعبلات . ولقد سبق لشكسبير ان تناول دراسة شخصية رجل السياسة في « هنري السادس » (١٥٩٢) و « هنري الخامس » (١٥٩٩) و « يوليوس قيصر » (١٦٠١/١٦٠٠) . ومن تحليل هذه الشخصيات الشكسبيرية نرى ان الحياة السياسية تتطلب التحلي ببعض الصفات التي قد لا تناسبنا او نحوز على رضاها في الحياة الخاصة . كما انها قد تستلزم التحلي عن بعض الصفات التي يمكن الاستغناء عنها في حياتنا الشخصية . واذا كان عصر شكسبير قد اتسم ببعض مظاهر العنف والخروج على القانون فان تأكيد الذات كان الوسيلة المثل لضمان النجاح في عالم السياسة . كان هناك تهديد دائم بالعصيان المدني والتأمر المسلح مما استيج ان يكون الحاكم خشنا عنيدا يستطيع أن يدمر الأهواء الشخصية ويقضي على المطامع الفردية من اجل الصالح العام . ولا غرو ان يلجأ الحاكم آنذاك للأسلوب الماكيا فيلبي ابتغاء التغلب على العناصر المتمردة . ولقد كان قيصر شكسبير رجل دولة من هذا الطراز ، لقد تلون بمختلف الألوان وارتدى شتى اقنعة الزيف والخداع فصار انسانا غامضا . لقد ضحى بحياته الخاصة فهكذا يبدو من معطيات المسرحية التي لا تظهره امامنا إلا غارقا في شؤون الحياة العامة بعيدا عن كل ما هو خاص بنفسه أو بأسرته . ولكن أهم ما يهم قيصر هو ان يحدث احسن الانطباعات لدى الناس عن نفسه فهو حريص تمام الحرص على أن يقول ويفعل الشيء الصحيح وفي الوقت المناسب . ومع ذلك فلا يمكن أن نقبل الا أقل القليل من كلامه على انه امر صادق ومسلم به فأغلب كلماته تبطن أكثر مما تظهر وتحوي أغراضا سياسية وتضم أكثر من معنى ولا يمكن الاعتماد عليها . وبعبارة أخرى ليس من السهل دائما أن نعرف ماذا يقصد قيصر بما يقول . انه يتمتع ببعد نظر سياسي مما يمكنه من رسم كل خطوة يخطوها نحو هدفه النهائي وهو التربع على عرش السيادة العالمية . لقد اعتبر قيصر نفسه محظوظا عندما علم بان انطونيوس ترك كليوباترا متجها الى روما فلقد كان آنذاك في أمس الحاجة الى عون انطونيوس وقوته العسكرية من اجل تحقيق هدفه المرحلي وهو التغلب على بومبي . وهو يعرف أن تحالفه مع انطونيوس مؤقت (ف٢م٢ب١١٦ - ١١٨) ولكنه يعامله بحلق وكياسة ويستنز الفرصة فيوافق على عقد زواج انطونيوس بأخته اوكتافيا . فهو اذن زواج سياسي يعطي قيصر زمام المبادرة وهي وسيلة مأكيا فيلبي في سبيل تحقيق غاية يزعم قيصر انها قومية . لان اية بادرة سوء المعاملة من جانب انطونيوس تجاه أخته يمكن أن تؤخذ ذريعة مقبولة لاعلان الحرب على انطونيوس وهي الحرب التي كان قيصر يتوق اليها بهدف التخلص من انحراف انطونيوس ومطامع كليوباترا . ويؤكد تفسيرنا هذا ما حدث بالفعل عقب رحيل انطونيوس من روما مباشرة اذ شرع قيصر في تنفيذ خططه بادئا بتدمير بومبي ثم التخلص من ليبيدوس . وتحفظ لنا الروايات التاريخية ، ولا سيما رواية بلوتارخوس - كما رأينا - ان انطونيوس قد اشترك في هذين العملين على نحو أو آخر اما شكسبير فقد جعل قيصر يثذل انطونيوس تماما ويتحمل المسؤولية كاملة بمفرده مما اتاح لانطونيوس الفرصة سانحة لان يقرر العودة الى كليوباترا غاضبا من قيصر وأخته وروما كلها مفضلا عليهم عشيقته السكندرية . وعندما يعترض انطونيوس في احد رسائله الى قيصر على تنحية ليبيدوس يتعلل قيصر أمام الشعب بالقول « لقد اخبرته ان ليبيدوس قد اصبح قاسيا جدا » (ف٣م٢ب٣٢) وهذا ما لا يمكن تصديقه لان ليبيدوس كان ضعيفا . وعندما يهجر انطونيوس اوكتافيا كما كان متوقفا تسنح لقيصر فرصة ذهبية لاعلان الحرب عليه وبعد هزيمة انطونيوس يعترف قيصر صراحة بأن العالم لم يكن ليتسع لها اذ ينبغي الا

يكون هناك أكثر من قيصر . ويضيف « لم يكن لنجمينا أن يلتقيا في وقام » (ف٥م١ب٣٥ - ٤٨) . وهو يقول أن انطونيوس كان كالمرض في جسده فكان عليه أن يستأصل الجزء المريض من الجسد بعملية بتر قاسية . وإذا كان بلوتارخوس يذكر أن قيصر إذا أخرف الدمع عندما سمع بموت انطونيوس وهو قابع في خيمته مختليا بنفسه فإنه في مسرحية شكسبير يتلقى النبأ ويلذف الدموع وهو بين جنوده مما يشي بأنما دموع تماسيح كاذبة وليست نابعة من احساس صادق بل الهدف منها كسب مظهر النبالة . ثم يأتي رثاؤه لانطونيوس (ف٥م١ب٤٠ وما يليه) بما لا يتفق وسلوكه السابق وما يدخل في باب الحرص على خلق انطباع الشهامة والفروسية . عل أن قيصر - مثل انطونيوس وكليوباترا - يعتد بنفسه كما يبدو من قوله لأخته التي عادت فجأة الى روما دون موكب يصاحبها او رسول يسبقها وكأنها خادمة من السوقة يقول « لقد أتيت وكأنك لست أخت قيصر » (ف٣م٦ب٤٢) . ولكن قيصر - على خلاف انطونيوس وكليوباترا - لا يتمتع بحب العامة ولا يسعى الى ذلك بل ان يشمثر لمجرد سماع ان انطونيوس يحثك بأكتاف عامة الشعب اللين تفوح منهم رائحة العرق الكريهة - انه يحترق عبودية السوقة وتقلب مزاجهم . صفوة القول أن اتباع قيصر يخافونه ولا يحبونه فهو لا يدخل في اية علاقة خاصة او مباشرة معهم كما يفعل انطونيوس وكليوباترا وتلك هي سمات رجل الدولة الغارق في عالم السياسة كما أراد أن يصوره شكسبير .

لقد نجح قيصر في تنفيذ خططه البارعة فجعل من تفوق انطونيوس العسكري نقمة على صاحبه وميزة له . وبما يدل على بالغ همة انه ما ان يوصي مايكيناس باطلاع الشعب الروماني على اتهامات انطونيوس برد قيصر بانهم قد علموا بالفعل (ف٣م٦ب٦٩) وعندما يقول أجريا أنه ينبغي الرد على انطونيوس فواجته اجابة قيصر وتدهشه فقد تم ذلك بالفعل (ف٣م٦ب٣١) . فقيصر يسبق كل نصيحة مفيدة ويسابق كل مشورة كلامية بالتنفيذ الفوري والعملي . وهو يتخذ جهاز مخابرات انطونيوس وينجح في عبور البحر الايولي واحتلال تورني بسرعة وسرية تامة اذهلت انطونيوس وكانيدديوس . اما جواسيسه هو فلا يخطئون ويقول « ان في حيونا عليه كما تصلني اخباره مع الرياح » (ف٣م٦ب٦٢ وما يليه) .

وإذا كانت شخصية قيصر لا تفوز برضانا وتعاطفنا الا انها ليست منفرة بصفة عامة حقا أننا ندئين استغلاله لأخته اوكتافيا اذ وضعها في موقف حرج وباعها رهنا للصدقة والتحالف بينه وبين انطونيوس ولكننا لانشك لحظة في انه يجب أخته حبا جما . ان الاشارة المتكررة في المسرحية الى القدر والضرورة والنجوم والنبؤات توحى بأن قيصر لم يكن سوى أداة طيعة في يد الآلهة^(١٩) مع انه هو نفسه سيد العالم وجالب السلام (ف٤م٦ب٥) وعلى الرغم من ان قيصر حرص دائما على ان يكسب اعجاب جمهور السامعين من حوله الا أننا ينبغي ان نأخذ احترامه وتبجيله لانطونيوس تصنعنا لانها بالفعل ينبعان من شعور حقيقي صادق بتقدير ثبات وشجاعة انطونيوس في موقعة مودينا (ف٤م٦ب٥٦) . ومع ذلك فهو عندما يمتدح انطونيوس لم يفته ان يتفوه بما يعود عليه هو شخصيا بالفائدة . والحقيقة أن الشاعر الانجليزي قد تعمد ابراز سمة البرود في شخصية قيصر وزرع بذور الشك حول تصرفاته وكلماته خوفا من ان يسرق الأضواء من غريمه انطونيوس وعشيقته كليوباترا . وفي نفس الوقت

(١٩) يعتقد بعض النقاد بأن الاشارات للآلهة الوثنية في المسرحيات الرومانية قصد بها فكسبر ان يعطي خلفية كلاسيكية وسمة وثنية للحوار . ولكن الدراسة المتأنيبة تكشف ان هذه الاشارات ليست بهذه البساطة وليست اعتباطية فهناك فارق ذو مغزى بين معتقدات الرومان الجمهوريين في « كوربولانوس » والرومان الامبراطوريين في « انطونيوس وكليوباترا » . ففي أحد مشاهد المسرحية الأخيرة (ف٢م١ب٨) لا يتحدث بومبي عن طاعة أوامر الآلهة العادلة ولكنه يتحدث بها اذا كان على الملأ ان يلعب ميلادة ويفعل ما يقن انه عادل ليرى ما اذا كانت الآلهة سوف تؤيده أم لا . وهو بالطبع يقول ذلك وهو يفكر في عدائه لرجال الاتلاف الثلاثي وهذا يعني ان اللجوء للآلهة بالنسبة له يعادل اللجوء للسلطة ، اما ميتكرا تيس الذي يرد عليه في نفس الحوار فقد جعل العناية الآلهية أكثر صموية عندما قال بأن الآلهة قد يؤجلون حكمهم وان بومبي لا يستطيع ان يقطع بمدم تأييدهم المباشر له أو انهم بالفعل يؤيدونه بمعنى (متى أن نجوا شيئا وهو شر لكم ومتى أن نكرها شيئا وهو غير لكم) . ويترض بومبي على ذلك قائلا انه بينما ينتظر كلمة السهاة قد يلفقد ما هو ساع اليه . لقد جعل ميتكرا تيس الآلهة وهاتينهم بعيدة عن الانسان بل جعل الأمر محل تساؤل ما اذا كانت الآلهة حقا تقدم تأييدا لعملا من أجل العدالة الانسانية . انه يقول لبومبي انه لا يمكن ان يحكم بمعايير الخاصة ما هو الخير وما هو الشر لان القيم الربانية قد لا تتفق مع حكمه وما يقن ضررا قد يكون نافعا . أما الرومان الجمهوريون فقد كان موقفهم خالفا ، فالمرء يلعب للمعركة فلذا انتصر فيها فهذا من فضل الآلهة وان هزم فهذا بسبب عدم تأييدهم له . أما الموقف الامبراطوري الذي يعبر عنه ميتكرا تيس فيومبي بأن النصر نفسه قد يكون كارثة وقد تكون الهزيمة هي كل الخير وهذا موقف أكثر تعقيدا وللأسف من الموقف الجمهوري البسيط والذي يعبر عن لغة الرومان في آلهتهم وفي أنفسهم بعكس الناس « انطونيوس وكليوباترا » الذين لا يستطيعون معرفة نية الآلهة لانهم فقدوا الثقة في أنفسهم . ومن ناحية أخرى فيبدو ان آله روما قد فقدوا الكثير من سلطاتهم لان الناس بدأوا يتجهون الى مصادر أخرى للسلطة الآلهية . فالمرء الوحيد الذي ذكرت فيها قوى الهية شخصية هي التي قالها المراف لانطونيوس انه ينبغي ان يسترشد بواسطة روحه الحارسة « Daimonion » (ف٢م٣ب٢٠ - ٣١) . وذات مرة ولي ملزق ما وجد سكاروس نفسه لا يستطيع ان يتابعي الها واحداا للمدينة ولكن ينبغي أن يتوجه الى الآلهة والألوات اي المجتمع الالهي كله (ف٣م١٠ب٤٠ - ٤٥) ، وكأنه كانت هناك حاجة ماسة لقوة الهية كونه توازي وتقابل امبراطور العالم كله الذي يرد ذكره كثيرا في « انطونيوس وكليوباترا » ولعل حلم كليوباترا عن انطونيوس يمكن ان يفسر على انه محاولة لخلق اسطورة هذا الآله الكوني (ف٢م٥ب٢٩ - ٨٣) الذي مع ظهوره يتلاشى الآله الوثني هرقل (ف٤م٣ب١٦ - ١٧) برابع 145 — 140, 142, 144 — 139 Cantor, op. cit., pp.

استطاع شكسبير ان يقتنعنا بأن قيصر على الرغم من مساوئه يمثل ضرورة ملحة من أجل تحقيق السلام العالمي^(٢٠). نعم فما كان السلام الروماني - من وجهة نظر بلوتارخوس وشكسبير ليتحقق على يد رجل مثل انطونيوس أو امرأة مثل كليوباترا .

ولقد حرص انطونيوس على أن يطلق صفة « الولد » (boy) أو « المستجد » (bovice) على غريمه قيصر (ف ١٢م ب ١٤). فالفرق في السن بين قيصر الشاب اليافع وأنطونيوس الكهل الناضج - وهو امر اولاء شكسبير فائق عنايته - يكسب الاخير تأييد وتعاطف المشاهدين . انه عنصر اساسي في معاناة انطونيوس النفسية فهو الفارس المحنك الذي يلقي الهزيمة على يد « صبي » محدث ومبتدىء في مجال الحرب والسياسة . هذا ما يراه ويعاني منه انطونيوس اما الحقيقة فهي غير ذلك ونلمسها في المكر السياسي والدهاء التكتيكي في دبلوماسية قيصر حتى أنه عندما أعلن الحرب لم يعلنها على غريمه ومواطنه انطونيوس بل ضد كليوباترا الملكة الأجنبية (ف ٧م ب ٥) وعندما أرسل تيدياس الى الاسكندرية حمله رسالة الى كليوباترا تقول ان قيصر « يعلم انك تحننين انطونيوس لا عن حب بل عن خوف » (ف ٣م ب ١٣ - ٥٦ - ٥٧). ومن اكبر اللحظات الدرامية في المسرحية ككل لقاء قيصر وكليوباترا سيدي الرياء والخداع (ف ٥م ب ٢). ويكسب قيصر الجولة الاولى في هذا اللقاء اذ يبادر بالهجوم متظاهرا بأنه لا يستطيع التمييز بين كليوباترا ووصيفاتها (ب ١١٢) فتوجه كليوباترا ضربةها الخطافية بردها قائلة أن الالهة - لا قيصر - هي المستولة عن ما وصلت اليه الامور (ب ١١٥). ويمثل قيصر دور النبالة بجداره عندما يغيرها بأنه جاء لسمع ما تشير به في التصرف حيالها (ب ١٨٦ وما يليه). ولكن المشاهد - وفي الأغلب كليوباترا - تعلم نية قيصر بأنه قد عقد العزم على أن يسوقها في موكب نصره (ف ١٥م ب ٦٥). ويتأكد خداع قيصر عندما يدخل دولابلا ويبين نواياه المبينة وهكذا كانت كليوباترا الماكرة تدرك ان قيصر يخدعها بمعسول الكلام واستطاعت الملكة المصرية ان تكسب الجولة الاخيرة باحباط أهداف قيصر السياسية وذلك بانتحارها الذي يعد بحق اول انتصار على قيصر طوال المسرحية .

ولا يحظى ليبيدوس من هذه المسرحية الطويلة سوى بثمانية وأربعين بيتا يلقيها أثناء الحوار . وهو ما يعكس قصر دوره وضآلة شخصيته الى درجة انه يحتفي تماما منذ المشهد الثاني في الفصل الثالث ولا نسمع عنه قط بعد ذلك . وربما لن نشعر بضآلة الدور الدرامي الذي يؤديه ليبيدوس في المسرحية الا اذا تذكرنا انه كان أحد افراد الائتلاف الثلاثي الثاني الذي أمسك بزمام الامور فيها بعد موت يوليوس قيصر ولفترة طويلة من الزمن . ولم يكف شكسبير بالاحتفاظ بما ورد في الروايات التاريخية من انه كان الشريك الضعيف في هذا الائتلاف بل زاد على ذلك انه خلج عليه بعض الملامح النصف كوميدية ذلك انه بالفعل يثير الضحك بشدة نفاقه لكل من قيصر وأنطونيوس مما يستجلب سخرية اجريبا واينوباريوس . انه في الحقيقة شخص منمنم الكلمات تقتصر وظيفته الاساسية على تهدئة المواقف العنيفة . يسخر منه الخدم اثناء اعداد رآديه بومبي على أساس انه رجل وضع في مركز اكبر بكثير من قدراته وطاقتاته . أنظر اليه وقد أسرف في احتساء الخمر اسرافا اوقعه في غيبوبة حمله بعدها احد الخدم على ظهره خارج مكان الوليمة واحداث المسرحية كلها . أليس في ذلك رمز لاختفائه نهائيا من عالم السياسة الرومانية التي لم يكن كفه لها ولرجالها ؟ واسمع للخدام معلقا على منظر ليبيدوس المخمور والمحمول بلا حراك إذ يقول « أن تدعى لشغل منصب كبير ولا تقدر على النهوض بأعبائه كمثل فتحات العين بدون المقلة فتكون عندئذ دمارا على جمال الوجه » (ف ٢م ب ٧ - ١٢ - ١٤) (٢١) أما

(٢٠) يقول كانتور ان اوكتافيوس الذي يبدو مظهرها كنموذج للروح الرومانية والفضائل التقليدية لا يتمتع في الواقع بأية نبالة ولا يمكن مقارنته بالاناضل الجمهوريين في « كوريلوس » و « يوليوس قيصر » وعلى الرغم من انه لا يقدم على الانغماس في صفوف صانعي الثمة والثرف الامبراطوريين الا انه في المقابل لا يقدم بديلا وكأنه يعترف فقط بالمعجز عن تدليل نفسه فليس هناك من اهداف عليا وافكار سامية يقوم عليها رفضه للترف . انه ليس فيلسوفا رواقيا او اخلاقيا يقف في مواجهة مبدأ اشباع الذات الايقوري . انه هو نفسه لا يتحلى ان يكون ايقوريا معتدلا أو ما يمكن أن نسميه في ايامنا هذه بالنفي (utilitarian) فهو لا يرفض المتع والثرف الا بسبب عواقبها الوعيمة وهذا ما يبدو من خلال تشريحه لموقف انطونيوس (ف ١ م ب ٤ - ٢٥ - ٣٣) . ولله الأسباب جميعا يقول كانتور انه لا يمكن ان يكون اوكتافيوس في « انطونيوس » المعيار الذي تقاس عليه شخصية انطونيوس . ولم يفكر أحد بالمسرحية قط في ان يتفق ان يكون انطونيوس مثل اوكتافيوس وكل ما ترده يدور حول فكرة ان يكون انطونيوس مثل انطونيوس في ايامه الاولى اي ابان عصر روما القديمة . وهذا يعني ان اوكتافيوس ليس هو المتحدث باسم الفكرة الرومانية وليس هو الذي يعطينا الاحساس بالفضائل الرومانية ولكنه انطونيوس كما كان في الماضي ومن ثم فلا معيار لانطونيوس سوى انطونيوس نفسه (ف ١ م ب ١ - ٥٧ - ٥٩ ، ف ٢ م ب ٣ - ٦ ، ب ٣ م ب ١٠ - ٢٥ - ٢٦) . راجع Cantor, op. cit., pp. 28 — 30.

(٢١) تقول الترجمة الحرفية للعبارة « ان تدعى الى الاجواء العليا ولا ترى متحركا فيها . . الخ » وهي صورة شعرية موروثة من علم الفلك البطلمي الذي كان يقوم على فكرة وجود سبعة نجوم بلورية حول مركز واحد . ويحتوي كل واحدة منها - بما في ذلك الشمس - على كوكب وانما كانت تتحرك مرة واحدة حول الأرض كل يوم . وكانت العين الالامية تفرق ابان العصر الاخر بين الروماني بالنجم . كما ان كلمة disaster الواردة في هذا النص مشتقة من كلمة Astrof الاغريقية ومعناها « النجم » مع اضافة المقطع **dis** في بداية الكلمة . والمدهش ان « د. لويس هوشن يترجم هذه الفقرة كما يلي « ان مثل بومبي مثل الكوكب المتطفئ يدور في فلك عظيم ولا يبصر احد كمجرد العين الفارغ يشوه الحد تشويها كبيرا » والخطأ هنا مزيج لان الترجمة غير دقيقة من ناحية ولاه جعلها تدور حول بومبي من ناحية أخرى في حين ان المقصود هو ليبيدوس كما رأينا وان كان لا يذكر اسمه .

تعليق اينوباربوس فكان كما يلي ان هذا الخادم « يحمل ثلث العالم » (ف٢م٧ب٨٤) وهي عبارة تحمل إشارة واضحة لعبارة أخرى سابقة وهـ «ف فيها انطونيوس على انه نصف اطلس والعمود الثالث للعالم . ويقول ايروس عن ليبيدوس الذي اودعه قيصر السجن فيما بعد « لقد سجن الثلث المسكين » "poor third" (ف٣م٦ب١٠) ويتحدث أجرييا واينوباربوس عن نفاق ليبيدوس لحليفه فيقولان انه عندما يمدح قيصر يصفه بأنه « جوير الرجل » وعندما يثني على أنطونيوس يصفه بأنه « رب جوير » اي رب رب الارباب !! ويصفه كذلك بأنه كالتأثير العربي العنقاء الخالدة التي تعمر مئات السنين والتي عندما تحرق تهب من الرماد حية مرة أخرى (وفي ذلك ربط واضح بين انطونيوس وسحر الشرق) . وعندما يناقش قيصر يقول « ان أردت أن تمدح قيصر فقل قيصر ولا تزد » (ف٣م٦ب١٣) انه يجب قيصر أكثر من اي شخص آخر ولكنه مع ذلك يجب انطونيوس حبا يفوق كل تصور . فلا الالسة بقادرة على التعبير عن هذا الحب ولا الصور تستطيع ان تمثله ولا يعرف الكتاب كيف يشرحونه ولا المنشدون كيف يتغنون به ولا الشعراء كيف ينظمون فيه القصائد . اما حبه لقيصر فهو الاعجاب والخضوع او الخوف والخشوع . وينبغي ان لا ننسى ان سخرية اجرييا رجل قيصر واينوباربوس رجل انطونيوس من نفاق ليبيدوس قد نالت بطريقة غير مباشرة من سيديهما فضلا عن ان اجرييا قد تعرض لانطونيوس كما تعرض اينوباربوس لقيصر بصورة شبه صريحة . والجدير بالملاحظة قبل ان نترك هذه النقطة انها يتبادلان الحديث هنا على نحو سريع وخاطف ويتقاسمت البيت الواحد (stichomythia) على نحو ما كان يحدث في المسرحيات الاغريقية الكلاسيكية (راجع بصفة خاصة أبيات ١٤ - ١٦ في المشهد الثاني بالفصل الثالث) .



رابعاً : أنطونيوس بين الحب والواجب

وليست مسرحية « انطوني وكليوباترا » هي اطول مسرحيات شكسبير فحسب بل هي ايضا أكثرها في تعدد الشخصيات . واذا تبينا لغة الارقام نجد ان الشخصيات الاربعة الرئيسية انطونيوس وكليوباترا وقيصر واينوباربوس وقد قامت بحوالي ثلثي المسرحية ، تحمل انطونيوس وحده عبء ٢٥٪ وكليوباترا ٢٠٪ وقيصر ١٢٪ واينوباربوس ١٠٪ . اما الثلث الباقي من أبيات المسرحية فتتقاسمه خمس واربعون شخصية صغرى لا يتعدى دور اي فرد منهم نسبة ٤٪ من المجموع الكلي لأبيات المسرحية . وتشير هذه الارقام بوضوح قاطع الى تركيز المؤلف على شخصيتي انطونيوس وكليوباترا فهما يقومان معا بحوالي نصف المسرحية . وأكثر من ذلك فان ثالث الشخصيات أهمية أي قيصر يوظف كالتقيض الشارح لبعض جوانب شخصية أنطونيوس أما الشخصية الرابعة في الأهمية اينوباربوس فله مكانة خاصة وذلك لقربه من العاشقين وتفانيه في خدمة انطونيوس .

ولاشك في ان نفس عنوان مسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » يطرح علينا السؤال التالي : ايها البطل المأساوي الحقيقي الذي يقع في شخصيته جوهر المسرحية كلها ؟ ولعل تقديم اسم انطونيوس على اسم معشوقته في عنوان المسرحية يوحي بأنه يحظى بالنصيب الأكبر من عناية ورعاية الشاعر ويعد دليلاً واضحاً على ان شكسبير نفسه يميل الى وضع انطونيوس في مركز البطل المأساوي للمسرحية التي لولا ذلك لا يمكن ان يكون عنوانها « كليوباترا وانطوني » . ودور انطونيوس فعلاً هو الدور الأكبر والأهم كما وكيفاً لان شخصيته تسيطر على اهتمامنا منذ بداية المسرحية الى نهايتها . حتى في الفصل الخامس الذي يركز فيه الشاعر على كليوباترا بعد موت واختفاء انطونيوس لا يزال الاخير هو محور الافعال وملهم كل الافكار فعليه يدور كل حديث واليه يشير كل حوار . اما اذا اعتبرنا ان لب المأساة في الاختيار الاخلاقي بين الواجب العام والمصلحة العليا من جهة والحياة الخاصة والمتعة الشخصية من جهة أخرى فيجب ان نتذكر دائماً انه كان اختيار انطونيوس لا كليوباترا . وهو الذي تحمل على كاهله عبء التناقض الحاد بين عالم الحب والمرأة من جهة وعالم الحرب والامبراطورية من جهة أخرى . كما انه فاز بنصيب الاسد عن النتائج المأساوية التي ترتبت على ذلك الاختيار الاخلاقي او التصادم بين النقيضين الحب والواجب . حقا ان شكسبير يستخدم كل وسائل التركيز الدرامي والشعري في الفصل الخامس للارتفاع بكليوباترا في نهاية المسرحية الى قمة البطولة فجعل حديثها غنائياً عذبا وقدم وصيفاتها على ابهة الاستعداد في كل لحظة للتضحية بالحياة من أجلها ولم تفقد المعاناة كليوباترا الأبهة الملكية بل زادت رسوخا وعظمة بفضل الروح الرواقية التي تجلت بها وهي تواجه الموت . وأصبح انتحار كليوباترا بمثابة حفل عرس ستفز فيه الملكة المصرية الى عشيقها انطونيوس في العالم الآخر . وجاء الد أعدائها قيصر ليشهد بأنها بعد الموت بدت كالثائمة في احضان انطونيوس كل ذلك وغيره الكثير مما سمعنا اليه تفصيلاً عند حديثنا عن شخصية كليوباترا يوضح ان شكسبير كان يهدف الى خلق مزيد من التعاطف والاعجاب في قلب المشاهدين تجاه هذه الملكة في لحظاتها الاخيرة . ولكن هذا كله لا ينسيت انطونيوس ، ذلك ان كليوباترا لا تكتسب تعاطفنا واعجابنا الا من خلال تفانيها في حب انطونيوس واخلاصها له بعد

موته . هذا وينبغي ان نضع في الاعتبار ان شكسبير في الواقع قد اعطى لانطونيوس الكثير من الاهتمام والتبجيل الذي جاء معظمها على حساب كليوباترا ، وقد لا نتيبن ذلك الا اذا أعدنا إلى الذاكرة ما فعله المؤلف الفرنسي جوديل في « كليوباترا الأسيرة » وما فعله امير الشعراء العربي احمد شوقي في « مصرع كليوباترا » .

أما اذا فسرنا ملامح شخصية انطونيوس شكسبير عن قرب فان اول ما يفرض نفسه علينا فرضا من النظرة الاولى هو مقدورته الحربية وحنكته العسكرية ها هو فينتديوس قائد جنده يتحدث عنه فيقول ان اسم انطونيوس - مجرد الاسم - يثير الرعب في قلوب الاعداء وكأنه كلمة سحرية (ف ٣١م ٣١ب) . اما فياويقول عنه انه شبيه بما رس الى الحرب نفسه (ف ١١م ١١ب) وتخاطبه كليوباترا قائلة « أنت يا أعظم جندي في العالم » (ف ٣٨ب ٣٩) وتقول مخاطبة اياه ايضا « يا أنبل الناس » و « تاج الأرض » و « أكليل الحرب » و « علم الابطال » و « احجوبة الدهر » (في اماكن متفرقة) وبعد أن يموت تقول « لم يعد على الأرض ما يستحق ان يطلع عليه القمر » (ف ٤٥م ١٥ب) وما يليه . وهي التي كانت قد خاطبته بعد عودته من إحدى المعارك بالقرب من الاسكندرية منتصرا قائلة « يا سيد السادة . . . يا أيها الشجاعة اللانهائية » (ف ٩٦م ١٦ب) . وتصف لنا حلما رآته في المنام وفيه نجد انطونيوس « وقد وقف منفرج الساقين على جانبي المحيط وذراعه المرفوع يحمل العالم » (ف ٨١ب ٨٣) وهو ما يذكرنا بكيولومبوس جزيرة رودس (٢٣) وباسطورة اطلس (٢٤) . نعم فكليوباترا ترى فيه هرقل الرومان او الروماني الهرقلي ذا العلاقة الوطيدة بالفضيلة الكاملة (٢٥) والساء الالهية انه كما نرى نهار العالم او شمس الكون وكل ذلك بفضل امجاده العسكرية التي طبقت الافاق وجعلته يحمل مسئوليات ثلث العالم - او نصفه في الواقع - على كتفيه كأحد اعضاء الائتلاف الثلاثي وكسيد ممالك الشرق .

ويتحدث انطونيوس عن نفسه فيعبر إما تعبير عن شجاعته الفائقة اذ يقول عشية معركة الاسكندرية « لأحيا غدا او لأغسل شرقي الميت بالدم حتى يحيا من جديد » (ق ٤م ٢ب ٦) . ويصف نفسه بأنه « أعظم امراء العالم وانبلهم جميعا فهو يفضل أن يموت ميتة الشرف على أن يسلم خوذته » (ف ٤٥م ١٥ب) وما يليه . وهكذا يواصل الشاعر تضخيم وتفخيم صورة بطله سواء عن طريق حديث الآخرين عنه أو ما يقوله هو عن نفسه مزوها بأمجاده وشجاعته . وهناك محاولة للربط بينه وبين بعض أبطال وآله الأساطير القديمة ففيلو يشبه نظرات انطونيوس بنظرات اله الحرب مارس كما يصفه بأنه العمود الثالث الذي يركز عليه العالم وفي ذلك إشارة الى اسطورة اطلس . ويرى فيه لبيبيدوس « جوبيتر للبشر » ويقرن بينه وبين « الطائر العربي » اي العنقاء . أما اينيويابوس فيعتبر سيده انطونيوس منجبا للكرم . وحتى جنود قيصر ، كان من بينهم من قال

(٢٢) يستلهم شسبير في المسرحية « كلمة الأرض » ومشتقها ومترادفاتها جبا الى جنب مع « البحر » و « الساء » مما يشير الى اتساع الامبراطورية الرومانية المتراصة الاطراف والتي غطت كل الأراضي حول البحر المتوسط . ولكن هذا الاستخدام - كما يرى نايت - يخدم هدف شكسبير في تصوير انطونيوس كبطل يتعدى حدود الارض والبحر ويصل الى المستوى الالهي ويصل الى المستوى الكوني والالهي انظر :

G.W. Knight, *The Imperial Theme. Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies Including the Roman Plays* (Methuen 1931 repr. 1938), pp. 206 ff.

(٢٣) قيل ان تمثالا ضخما للغاية (Colossus) كان قد اقيم على مدخل ميناء جزيرة رودس لاله ابوللو (او غيره ؟) وكان هذا التمثال أحد المعجانات السبعة في العالم القديم وصار مثالا للضخامة .

(٢٤) اطلس (Atlas) هو عملاق من سلالة العمالقة تيتانيس هوقب بسبب اشتراكه في الثورة على الاله ومحاولة الاستيلاء على الاوليمبوس بأن يرفع السماء على رأسه ويديه في مكان ما بأقصى الغرب .

(٢٥) مما ينبغي على انطونيوس وكليوباترا صفة البطولة والفضيلة هو قرارهما بالنهاية معا وسط المخاطر وبالأبحار معا في بحار مجهولة . ففي موقفها هذا رد حاسم على ما وصلت اليه الحياة في عصرها بعد سقوط المدينة القديمة روما بفضلها التقليدية اذ نشأ فراخ في النفوس لغيب التقاليد والقيم القديمة . ولذلك فان انطونيوس وكليوباترا قد سبقا عصرهما في فهم الامور لقد قررا تحت وطأة الشعور بعدم الامان أن يمشا بدون تأييد التقاليد والأعراف . أما اوكتافيوس فهو المنير - غير البطولي - للامبراطورية الرومانية وادارها البيروقراطية التي على اية حال كان يوسعها ان تسير بدوله . أما انطونيوس وكليوباترا فهما البطلان الحقيقيان لفترة ما بعد سقوط الجمهورية الرومانية لانهما قد حاولا البحث عن طريق جديد لتحقيق النبالة . والجدير بالذكر ان انتصار اوكتافيوس في النهاية لا يعني انه البطل المنتصر والمحبوب على العكس من ذلك نجد انه كلما حقق انتصارات عسكرية على محصيه كلما كان ذلك على حساب شميته وعلى حساب تعاطفنا معه . أما انطونيوس فهو الاقندر على استخلاص الولاء لانه اربط بعلاقات حميمة مع الناس . ولقد استطاع ان يتزعج الاصحاب - او قل « النصر » - من قلب الهزيمة في موقعة مودينا وكذلك في موقعة اكيوم ومن ثم في نهاية المسرحية وعند موته . وهو الذي لا يلومه الجنود بعد الهزيمة ويشعرون بالذنب ان هم لم يلقوا الى جواره في ساعة الشدة . لقد وضع انطونيوس نفسه الى حد ما فوق مستوى الفضيلة الالدية حتى ان اية لعله منه - مهما كانت وضعه - لا يمكن ان تنقص من تبالته ويكفي ان يذكروا ماضيه المجيد ليقلوا على ولائهم له . وهذا يعني - في رأي كاتنور - أننا أمام معايير جديدة للحكم الاخلاقي لمحيث ان الولاء والوفاء هما اهم شيء فان انطونيوس يطالبنا بأن نحاسبه بناء على نية على أساس نتائج سلوكه ومن ثم فان السلوك الذي لا يتألم من مجد انطونيوس قد يكون محملا للاخريين راجع

Cantor, op. cit., pp. 149 — 153, 203 — 205

ان انطونيوس مثل جوبيتر على الأرض والفضل ما شهدت به الاعداء . اما بومبي فيصفه قائلاً بان « به من صفات الجندية ضعف ما بزميليه (في الائتلاف الثلاثي) » (ف٢م١ب٣٤ - ٣٥) .

والجدير بالذكر انه مع الاعتراف بان مسرحية « انطوني وكليوباترا » تعتبر من وجهة النظر التاريخية استمرارا لمسرحية « يوليوس قيصر » لنفس المؤلف شكسبير الا انه ينبغي ان نفرق بين شخصية انطونيوس في كلا المسرحيتين . لقد وضع الشاعر الانجليزي نصب عينيه - فيما يبدو - ان يحول شخصية انطونيوس الشاب اليافع العنيد والسياسي الانتهازي في يوليوس قيصر « الى رجل آخر في سن الكهولة والنضج تهذب سلوكه ولكنه لا يزال يبحث عن المتعة واللذة او بعبارة اخرى وجيزة رجل عظيم يهوي من عليائه .

وعندما يظهر انطونيوس في بداية المسرحية يعلن ان الممالك لا تساوي شيئا وانه لا يحبه ان تغرق روما في مياه النهر لان لذة الحياة لا تتحقق الا في الحب . فلما ان ينتهي من كلامه حتى تصيبه « فكرة رومانية » تجعله في اشد حالاته انشغالا بشئون السياسة والممالك . ان نهاية انطونيوس تجعلنا نستعيد كل كلماته فهو الذي كان يلعب بنصف العالم كيفما شاء وسبب الممالك لمن يشاء ويضحي بالدنيا كلها من اجل ساعة مرح ويعتق الرقاب لقاء فكاهة يسميها . ولكنه يفقد كل شيء في النهاية يفقد الممالك ويخسر الملوك والحلفاء والأصدقاء بل والخدم والاتباع وهو اشد ما يؤلم او كما تقول شارميان « ان ألم فقدان العظمة يفوق ألم انفصال الروح عن الجسد » (ف٤م١٣ب٥) . ولكن انطونيوس في انبهاره عظيم عظمة آلامه ذاتها انه القاتل لكليوباترا « لاتذكري دمة واحدة ، فواحدة من دموعك تعادل كل ما كسبت وما خسرت » (ف٣م١١ب٦٩) . لقد نزل انطونيوس الى مستوى قدره التمس فصعد الى مرتبة البطولة وهو الامر الذي يتضح على نحو الفصل لو قارناه بقيصر الذي يبدو في قمة انتصاره فارغا وتافها الى جوار غريمه المهزوم والمرفوع الى اعلى بفضل القيم الانسانية التي يمثلها . لقد احب انطونيوس كليوباترا وهو على علم تام بان كل ساعة يقضيها في احضانها تأخذ من مجده وشهرته وتسيء الى سمعته فاختر فقدان المجد والشهرة في سبيل الحب . لقد ضحى بالممالك وكسب الحب وتحولت انتصاراته في ميدان الحرب الى أجماد في مجال الحب . واذا كان اقدامه في الحرب فيها مضي قد جعله نبلا مرموقا فان حبه الان يجعله لها نعم فان نار الحب الشرقية التي اصطلت بها انطونيوس هي التي رفعت الى مرتبة الالهية فليكون الحب كان سيتساوى مع بقية الحيوانات . (٢٩)

يقول فيلولد ميتربوس « ينسى انطونيوس نفسه احيانا ويفتقد الكثير من عظمتة التي مع ذلك تظل مصاحبه لاسمه » (ف١م١ب٥٨ - ٦٠) . ويقول لبيدوس مخاطبا قيصر « ان الشرير تسود نبلة بدرجة كافية فأخطاره كبقع السماء (اي النجوم) تملأ أكثر وضوحا في الليلة الظلماء ، اما اخطاء وراثية لم يكتسبها هو بحماقاته » (ف٤م١ب١١ - ١٤) . وتقول كليوباترا عن انطونيوس ما يجسد نفس المعنى « دعه يذهب الى الأبد بالأ تدعه ! قد يبدو ورسمه من جانب كالجور جونه (٢٧) ومن جانب آخر مثل مارس » (ف٢م١٥ب١١ - ١١٧) . ويتحدث عنه ماكيناس بعد انتحاره فيقول « لقد كانت صفاته الطيبة تعادل عيبه » (ف٥م١ب٣٠ - ٤١) .

وقد تبدو عيوب انطونيوس احيانا مزعجة لانها تنقص من عظمتة . بل ان كثيرا من الالفاظ المستخدمة في وصف هذه المآخذ تعد مشينة الى حد بعيد مثل « شهوة الفجري » ، « الزاني » ، « البطة البرية الخرقلة » و « الوحش العجوز » . ولعل اكبر ضربة توجه لعظمة انطونيوس في المسرحية تتمثل فيما يقوله قائد جنوده فيتديوس الذي يكشف عن غيرة انطونيوس من قواده المتصنين وحقله على اجمادهم « بوسعي ان اصنع انتصارات اكثر لصالح انطونيوس ولكن ذلك قد يغضبه وفي غضبه سيذهب انتصاري عبثا » (ف٣م١ب٢٥ - ٢٧) على ان ما يقوله فيتديوس في مسرحية شكسبير يتفق تماما مع ما يرد في رواية بلوتارخوس الذي اورد ان هذا القائد الروماني قد قهر باكوريوس ابن ملك البارثيين وقتل الكثيرين من افراد الجيش المعادي وعلى رأسهم باكوريوس نفسه . ولكنه قرر عدم مطاردة فلول البارثيين خشية من غيرة وحسد انطونيوس ويضيف بلوتارخوس قائلا « ولقد اثبت (فيتديوس) ما كان يقال بصفة عامة من أن انطونيوس وقيصر لم ينجحا في معظم حملاتهما العسكرية الا عن طريق الآخرين ولم يحققا هذه الانتصارات بأنفسهما » (Comp. V2 XXXiv 1 — 285 1) نحن اذن نعرف بان الضربة الموجهة الى عظمة انطونيوس العسكرية من خلال ما يقوله فيتديوس تقدم على اساس معطيات رواية بلوتارخوس ولم تكن من عنديات شكسبير . وهي ضربة خطيرة تتفق مع تحامل بلوتارخوس على انطونيوس ولكننا نسأل ألم يكن في وسع شكسبير ان يحذف كلمات فيتديوس او على الاقل يقلل

Knight, op. cit., pp. 215 — 218.

(٢٩) النظر :

(٢٧) الجورجونات (Gorgones) هي مخلوقات اسطورية تحدث هيسودوس عن ثلاثة مدن يهين ميدوسا (Medousa) وفن وجوه مريجة وجوه نارية وخصلات شعر لعمانية ويستلطن ان يحولن أي شخص أو أي شيء الى حجر بمجرد النظر اليه .

من شأنها كما فعل في الكثير من التفصيلات الأخرى ؟ كان في وسعة بالطبع أن يتجاهل هذه الانتقادات ولكنه باحتفاظه بها يهدف بالقطع الى تحقيق بعض الأغراض الدرامية وهذا ما نحاول استكشافه .

ومما يؤكد رأينا عن وجود هدف درامي ما وراء تسجيل مثل هذه الانتقادات على أنطونيوس ان شكسبير يضيف اليها ما يلي : معاملة أنطونيوس غير الكريمة لاوكتافيا زوجته الرومانية النبيلة وكذلك قسوته مع ثيديات رسول قيصر فليست هذه القسوة مبررات كافية . ومن الواضح ان شكسبير لا يتسامح مع بطله أنطونيوس اذ يكيل له الكثير من الكلمات الانتقادية بين الحين والآخر بل ان أنطونيوس لا يعفى نفسه من التائب والتوبيخ والاعتراف بالأخطاء وهذه وسيلة ذكية من الشاعر العبقري استطاع بها لا ان يفقد هذه الانتقادات مضمونها الخطير فحسب بل وأن يكسب ايضا لبطله مزيدا من الاحترام والاعجاب في وجه كل ما يعترضه من هجوم انتقادي . خذ على ذلك مثلا ما يتردد دائما في المسرحية من أن أنطونيوس لا يعمل حسابا للأخلاقيات لأن من يتعمق الامور يكشف غير ذلك فهو يعترف بمواقفه ويندم على نقضها ويعترف بأسرافه في الشراب ويأسف على عبوديته « للساعات المسمومة » وللمتعة التي حجبته عنه معرفة نفسه . لقد ندم كثيرا امام قيصر في روما ويقدر ما تسمح به الكرامة . ولم يكن أنطونيوس مناورا او غادها حين ترك مصر وكليوباترا الى روما ولكنه بالفعل كان ينوى هجرانها للأبد ، اذ يقول مناجيا نفسه « وفي المناجاة صدق - « ينبغي ان أحطم هذه القيود المصرية القوية » (ف ١ م ٢ ب ١٠٧) ويقول كذلك « ينبغي أن أهجر هذه الملكة الساحرة » (ف ١ م ٢ ب ١١٩) . لقد فشل - حقا - في تنفيذ كل هذه القرارات الصعبة ولكن هذا الفشل من وجهة النظر الدرامية - لا الاخلاقية - يحسب له لا عليه . ولتذكر أن هناك انحاء أقوى في رواية بلوتارخوس بأن كليوباترا سلبت أنطونيوس ليه ويعد ان استولت عليه تماما تخلت عنه وخدعته . اما شكسبير فهو شديد الحرص على محور هذه الفكرة فأنطونيوس عنده لم يندع في كليوباترا لانه يعرف حقيقة شخصيتها تمام المعرفة .

وهذا ما يسبب له توترا شديدا طوال المسرحية ويزيد من اصطدام الصراع الاخلاقي والمعاناة النفسية في شخصه وهذه كلها اضافات قيمة لرصيده الدرامي من البطولة المأساوية .

اننا حقا لا نشعر بأن بطل مسرحية « انطوني وكليوباترا » خالص النبالة او مطلق الخير ولعل هذا ما يثير فينا شعورا بالضيق ولا سيما عندما نراه يسمى معاملة اوكتافيا المخلصه أو ينغمس في الملدات على حساب مجده ومصالحته . ومع ذلك فنحن نزداد تعاطفا معه وإتقانا عليه ونشعر ازاءه بحرارة قلبيه ونميل الى اعتباره انسانا طيبا ونبيلًا افسد الزمن فلم يعد كامل الاستقامة كما انه لم يصل الى حالة الفساد او الانحلال التام . انه ذو طبيعه مسحة كريم الطويه واسع الصدر بعيد عن الحسد والحقد وينتمى الى القلائل ممن هم على اتم الاستعداد للتضحية بالحياة في سبيل من يجب لاحدهم او ما يحوى . انه رجل غير متحفظ بل مقدم ومدفع احيانا وهو بسيط الى حد الاعتراف باخطائه وقبول النقد واتباع النصائح وسماع كلمات التائب يقول للرسول « سمى كليوباترا كما يسمونها في روما وأخذني على أعطائي بكامل حريتك . . . فالأعشاب الضارة تنمو عندما تسكن الرياح العاتية ومن يجبرنا بأخطائنا كمن يجرث أرضنا » . (ف ١ م ٢ ب ٩٧ - ١٠٢) . وكان قد قال ايضا في نفس المشهد (ب ٨٨ - ٩٠) « يسمعى احلى الكلام من يصارحنى بالحقيقة وإن كانت قاتلة » . وكما كان أنطونيوس كريما مع رجاله واتباعه حتى انه يبيده يصافح خدمه ويدعوهم الى الجلوس بجواره اثناء الوليمة ويشكرهم على ولائهم له ويتمنى لو يستطيع ان يسدد دين هذا الحب والولاء والتفاني (ف ٤ م ٢ ب ١٠ وما يليه) .

ويتلخص جوهر شخصية أنطونيوس في نصيحته المسداة الى قيصر على مأدبه يومي حيث قال له « كن طفلا للزمن » يرد قيصر « أملك هذا » (ف ٢ م ٧ ب ٩٢ - ٩٤) ففي هذه النصيحة البسيطة وفي رد قيصر المحكم يتضح الفرق الاساسي بين هاتين الشخصيتين . اذ يتمتع أنطونيوس بالكثير من طباع الاطفال فهو ابن اللحظة الراهنة يعيشها ولا يفكر في سواها كما انه يختار اسهل الطرق للخروج من المتاعب بغض النظر عن النتائج وكل ما قد وقع في الماضي بالنسبة له يعد في حكم المنتهى بحلول الحاضر (ف ١ م ٢ ب ٨٨) اذ انا عن المستقبل فلا وجود له في حساباته حتى انه يسكت اينوباربوس عندما حاول الاخير التنبؤ بمستقبل الاحداث وعرض خطة تكتيكية (ف ٢ م ٢ ب ١٠٧) . فانطونيوس الطفل ابن اللحظة الحاضرة هو الذي يوافق على الزواج من اوكتافيا بلهفه لأن قدمه في روما ولأنه يأمل في التغلب على رغبته القلبية في العودة الى كليوباترا . فكان كالمستجير من النار بالرضاء فالشهد التالي يكشف لنا وله إستحالة تحقيق ذلك الامل رغم عزم صاحبه الاكيد ونيتته الصادقة . وبعد ذلك ينتهز أنطونيوس اول بادرة للاختلاف مع قيصر ذريعة لهجران اخته اوكتافيا والعودة الى مصر وكليوباترا . انه هكذا « طفل الزمن » بتشكل سلوكه حسب ملابسات كل لحظة على حدة ، وقد تجده باسما وعابسا بين لحظة وأخرى ، دون تناسق في الانفعالات او تسلسل في التصرفات . انه الجندي الفنان ، فهو أبعد ما يكون عن البرود كما انه ليس جسدا خالصا بغيال ابداعي يمكنه من العربة في المتع والملدات

والمآرب والتمرغ في وهج الثراء والشهرة باحساس شاعري . وهذا الجندي الفنان يستطيع التخل عن هذه الماديات الحسية بعض الوقت ليتفرغ لمهامه الرسمية وواجباته الامبراطورية الجادة . ومثل هذا الطفل الفنان لا يمكن ان يسفك دما من اجل عرش مثل ماكبث كما انه - وهذا هو الالم - لا يمكن ان يدر حكم الامبراطورية الرومانية مثل قيصر .

ومن الواضح ان اهم ميزة زين بها شكسبير - ويلوتارخوس دون قصد - بطله هي انه جعله يعترف باخطائه وعيوبه صراحة . فهو على علم تام بسمعته السيئة في روما ويطلب من اوكتافيا الا تأخذ بكلام الناس قائلا « لقد مسخت الشائعات سمعتي فلا تحكي على نقائص من كلام الناس . انا لم ألزم السبيل السوي في سالف الايام ولكنني سأنتهج الطريق القويم في كل ما أفعله من الآن فصاعدا » (ف ٢ م ٣ ب ٥) . ولكنه هو نفسه الذي يقول ما معناه أن اعترافه بعيوبه لا ينقص من عظمته (ف ٢ م ٢ ب ٩٦ - ٩٨) .

وعلى هذا الاساس لنمضي في حديثنا عن اخطاء انطونيوس ولا يفوتنا ان نشير الى حادثة السطو على بيت بومبي الاكبر دون وجه حق ودون دفع الثمن . وهي الحادثة التي وردت عند بلوتارخوس وسبق ان ألمحنا اليها . اما في المسرحية فتجد بومبي يخاطب انطونيوس قائلا « لقد اغتصب منزل والذي فيا اشبهك بالوقواق الذي لا يبني لنفسه عشا وانما يفتصب أوكار العصافير الاخرى » (ف ٢ م ٦ ب ٣٨ - ٢٩) . ويشير بومبي الى الخسة في سلوك انطونيوس لان الاول قد اكرم وفادة وضيافة ام انطونيوس فلم يلق من الاخير اى بادرة للامتنان او العرفان بالجميل (ف ٢ م ٦ ب ٤٤ - ٤٦) .

وتتوّن كل هذه المساوئ اذا وضعت الى جوار خطيئة انطونيوس الكبرى والتي يتحدث عنها بومبي فيقول « يجلس ماركوس انطونيوس في مصر للتمتع بالولائم ولن يشعل الحرب قط خارجها » (ف ٢ م ١ ب ١١ - ١٣) . ويقول ايضا في نفس المشهد (ب ٣١ وما يليه) ما معناه ان انطونيوس رغم تفوقه العسكري على جميع اقرانه ورغم أن عسكريته تعادل ضعف عسكرية زميله في الائتلاف الثلاثي الا انه لن يقوى على ان يبارح حجر الارملة المصرية لأن الشهوة تستعبده . وتبلغ هذه النقيصة بأنطونيوس الى حد الفرار من اكتيوم هاربا في اثر كليوباترا وعندئذ يقول سكاروس احد رجاله « عندما دارت سفنها مع الريح متأهبة للقرار اثر سحرها على انطونيوس النبيل فأسرع هو أيضا بالهروب في اثرها وكأنه بطة بحرية خرفة وترك المعركة على اشدها . انني لم ار قط في حياتي منظرا يبعث على الخجل مثل هذا المنظر الذي اهدرت فيه الخبرة والرجولة والشرف » (ف ٣ م ١٠ ب ١٧ - ٢٣) . ويعترف انطونيوس نفسه بهذه الواقعة المخزية حين يقول « ان شعر رأسي في ثورة ، فالأبيض منه يؤنب الأسود على الحمق اما الأسود فيؤنب الأبيض على الخوف والجل » (ف ٣ م ١١ ب ١٣ - ١٥) . وهنا يتجسد الصراع الداخلي في اعماق نفس البطل لان الشعر الأسود يمثل روح الشباب والطيش وهو الذي أغراه بمواجهة قيصر الشباب الياق في البحر كما أنه في نفس الوقت يمثل عاطفة الحب المتأججه . أما الشعر الأبيض فيمثل الجبن والجري هربا وراء كليوباترا خوفا من الضياع السياسي والعائلي ان فقدتها .

وهكذا تمثل شخصية انطونيوس الشكسبيرية صورة من صور احياء مفهوم البطولة أو فكرة الرجل العظيم (Vir magnus) ابان القرن السادس عشر لقد كان كل من يوليوس قيصر وانطونيوس امثلة بارزة للبطولة بسبب تمتعهم بالفضيلة (Virtus) وهي اللفظة اللاتينية التي تعنى في نفس الوقت « الرجولة المتميزة » او الفائقة . ذلك أن العناصر الجوهرية في مفهوم البطولة لدى الاغريق ولرومان تمثلت في القوة العسكرية والشجاعة في الحرب والشهامة وقت الشدة والذاتية المكرسة لحراسة الشرف وكسب الشهرة والمجد . فكثيرا ما كان البطل الاغريقي الاسطوري انايا متعجرفا ومغرورا قاسيا وهي أشياء تتعارض بالقطع مع المفهوم المسيحي للرجولة الكاملة التي كانت تتطلب صفات أخرى مثل التواضع الرزين والتروى الحكيم والحب العذري العفيف . وفي سنوات عصر النهضة حدث توتر شديد على الحدود الفاصلة بين هذين المفهومين للبطولة والرجولة أى المفهوم الاغريقي الروماني الوثني والمفهوم المسيحي . فكان البعض يفضلون النموذج الكلاسيكي والبعض الآخر يميل الى الفضيلة المسيحية ثم جاء فريق ثالث وحاول المزج بين المفهومين . ولقد برزت عناصر المفهوم الكلاسيكي الوثني للبطولة في حياة شخصيات عديدة معاصرة لشكسبير مثل سير فيلي سيدنى (١٥٥٤ - ١٥٨٦) وسير والتر والى (١٥٥٢ - ١٦١٨) . وظهرت هذه العناصر في مسرحية « تامبورلين العظيم » (Tamburlane the Great) لكريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) المنشورة عام ١٥٩٠ وفي مسرحية « بوسي دامباو » (Bussy d'ambois) جورج تشابمان (١٥٥٩ - ١٦٣٤) المنشورة عام ١٦٠٧ وفي مسرحيات كثيرة تدور حول شخصية يوليوس قيصر ونشرت في هذه الآونة . أما مسرحيات شكسبير ولا سيما « كوروليانوس » فتعكس التوتر بين المفهومين الكلاسيكي والمسيحي لانها تخلط بينهما .

لقد كان بلوتارخوس على علم تام بنقصات واطفاء شخصية انطونيوس فسلط الأنواء عليها ولكننا مع ذلك نرى في انطونيوس

بلوتارخوس بطلا فاضلا بتخطى عوائق اللوم والنقد ليفوز باعجابنا واحترامنا . وهذه الصورة البلوتارخيه للبطولة في شخصية انطونيوس والتي تعكس المفهوم الكلاسيكي للبطولة بصفة عامة تنبعث في رداها الجديد في هيئة انطونيوس شكسبير الذي لا يكف عن الزهوبانه من نسل هرقل بطل الابطال الاسطوري والذي يعتم بصفاته البطولية ويقول لاوكتافيا « ان فقدت كرامتي فقدت نفسي » (ف ٣ م ٤ ب ٢٢) فهذا يعنى أن الكرامة والبطولة والمجد هي انطونيوس ولا حياة له بدونها (راجع ف ٢ م ٢ ب ٨٩ ، ف ٢ م ٢ ب ٩٦ ، ف ٣ م ٢ ب ٢٢ ، الخ) .

صفوة القول أن الفضائل والنقائص تزاجت في شخصية انطونيوس وتداخلت تماما بحيث لا يمكن الفصل بينها . حقا لا يمكن رؤية الجانب المضيء في هذه الشخصية الا مع الظلال التي تعتوره . واذا سلمنا بما يقوله لبيدوس في المسرحية أى أن أخطاء وراثيه لم يكتسبها لكننا مسرفين في التسامح والتساهل على حد قول قيصر في نفس المسرحية . ونحن على اية حال لا نتجاهل محاولات شكسبير للتخفيف من نقائص انطونيوس كما وردت عند بلوتارخوس فأحداث المسرحية كلها توحى بوجود تيار جارف يدفع كل الشخصيات الى مصيرها المحتوم ولم يكن بوسع انطونيوس او غيره الوقوف في وجه هذا التيار . ولقد واجه شكسبير نفسه بعض المصاعب في عملية التخفيف هذه . فهجران انطونيوس لاوكتافيا الزوجة الصالحة عمل شائن بكل المعايير القديمة والحديثة ولم يستطع الشاعر الانجليزي الغد بكل طاقاته الدرامية أن يفعل شيئا سوى ان يحذف بعض التفاصيل المتعلقة بهذه الحادثة مثل ما ورد عند بلوتارخوس من أن اوكتافيا عندما هجرها انطونيوس كانت حاملا بالطفل الثالث من انطونيوس وانه طردها من بيته في روما وهي التي قد رفضت ان تتركه من قبل عندما طلب منها ذلك قيصر وأصررت على مباشرة مصالح زوجها وتربية اطفاله جميعا منها ومن زوجته الاسبق فولفيا . هذه الحقائق التاريخية التي وردت عند بلوتارخوس حذفها شكسبير لانه رأى فيها ما يهدم الشخصية المأساوية لهذا البطل كما أرادها . وبالف شكسبير في تصوير اعمال قيصر التي خرق الاتفاقيات المبرمة بينه وبين انطونيوس وذلك من اجل تبرير تصرفات الاخير وهودته لكليوباترا . زد على ذلك أن الشاعر سلط الاضواء على الحب الاخرى المتبادل بين اوكتافيا وقيصر من اجل أن يخفف تعاطفنا واشفاقنا تجاه اوكتافيا التي هجرها زوجها لانها لن تحطم تماما وستلطفها اخوها بالعطف والراعيه . لقد ارادها شكسبير في المسرحية اخت عدو وبالنسبة لانطونيوس اكثر من كونها الزوجة . واخيرا فان ادراكنا لعدم الاتفاق في الطباع بين انطونيوس واوكتافيا يمنعنا من أن نعطي لانفصالهما وفشل هذه الزيجة اية أبعاد مأساوية قد تكون على حساب مأساوية شخصية انطونيوس نفسه وعلاقته الغرامية بكليوباترا .

ولقد قام شكسبير بمهمة رسم شخصية انطونيوس بطلا مأساويا على مراحل تدريجية وفي بضع ملحوظ وخطى ثابتة . فمن الملاحظ مثلا أن معظم الانتقادات الموجهة لسلك وشخصية انطونيوس تقع في اول المسرحية اما آخرها فيلقى الاضواء على صفاته البطولية الباهرة ويحل فضائله المستورة وينفض التراب عن كنوز الذهب الكامنة في قلب هذا الرجل المهزوم . وهكذا لم يقع التحول المأساوي في شخصية هذا البطل بمعجزة خارقة او مفاجأة طارئة وانما نبع هذا التحول بصورة طبيعية من نفس هذا البطل وسلسلة الاحداث التي مرت به وذلك بوسائل الفن الدرامي المتن . ومن العجيب أن وجهة النظر الرومانية المتقدمة لسلوك انطونيوس تأتي في بداية المسرحية كحقيقة واقعة مقبولة ومنطقية ولكننا ما أن نصل الى نهاية المسرحية حتى نحس بأن وجهة النظر هذه لم تكن صائبة وينبغى تصويبها وتعديلها لان انطونيوس نفسه فيها بين البداية والنهاية قد تخلص من عبويه ونقائصه . واستطاع الشاعر عن طريق تصميقات عاطفية متدرجة ان يحول مشاعرنا تجاهه لانه أى انطونيوس هو الوحيد يحرك الدموع في مآقي كليوباترا (ف ٣ م ١١) ويستولى على ولائخدمه وتغان اتباعه وعلى رأسهم ابنواريوس (ف ٤ م ٢) . وهندما يهجر ابنواريوس سيده انطونيوس يأتي رد فعل الاخير نبلا مشرفا (ف ٤ م ٥) فيموت ابنواريوس ندما على هجران انطونيوس (ف ٤ م ٩) . اما ايروس الذي طلب منه انطونيوس ان يقتله فيقول مخاطبا سيده فلتدر وجهك النبيل على اذن ا ذلك الوجه الكريم الذي يقدره كل العالم « ويقتل ايروس قاتلا » هكذا اهرب من الحزن على موت انطونيوس « (ف ٤ م ١٤ ب ٨٥ - ٩٥) . لقد ارتقى الحب بانطونيوس الى أسنى درجات النبيل حتى انه عندما سمع ام كليوباترا قد ماتت قرر الانتحار على الفور ولما اكتشف كذب هذا النبأ وبينما هو يعاني سكرات الموت لا ينطق بكلمة تأنيب واحدة ازاء هذه الاكثوية القاتلة ولم يعد يحفل الا بسعادتها وخلصها هي (ف ٤ م ١٤ م ١٥) .

تلك هي الصورة المأساوية التي خلقها شكسبير من المادة المستقاة من رواية بلوتارخوس الحافلة بالكثير عن انحلال انطونيوس وقسوته وتلقيه الرشاوي وميله للابتزاز والنفاق ونزعة للتسلط والديكتاتورية . لقد حذف شكسبير اغلب هذه الحقائق أو قلل من شأنها وأهمل وصف بلوتارخوس لموت انطونيوس - هل انه جبن ويؤس . وكان من الطبيعي ألا يذكر شكسبير حقيقة ان الكثيرين من الملوك والاصدقاء والحدم هجروا انطونيوس حتى قبل معركة اكتيوم وحذف الشاعر ايضا واقعة الرجل - سكاوس في المسرحية - الذي اهدته كليوباترا عدة الحرب الذهبية مكافأة على حسن بلائه في احدى معارك الاسكندرية التمهيدية فأخذ المكافأة ليلا ليهجو انطونيوس في الصباح وينضم الى صفوف قيصر . وحذف شكسبير كذلك حقيقة ان انطونيوس هو الذي امر بقتل بومبي وبدلا من ذلك جعل انطونيوس يدين مجرد التفكير في هذا الامر . ومع ان شكسبير احتفظ بحقيقة ان فولفيا زوجة انطونيوس السابقة كانت امرأة مشاكسة خلقت لزوجها الكثير من المتاعب - فهي التي اعلنت الحرب مع

اخييه ضد قيصر في إيطاليا - الا انه حذف حقيقة انها كانت متسلطة في البيت ايضا تروض زوجها على الطاعة كما جاء في رواية بلوتارخوس فالزوج الذي تسيطر عليه زوجته سيطرة تامة لا يمكن ان يكون بطلا كلاسيكيا او شكسبيريا .

وعندما يعرض اجريا فكرة زواج انطونيوس من اوكتافيا يصفه انه « أحسن الرجال » (the best of men) ف ٢ م ٢ ب ١٣٣ - ١٣٥ وقارن ف ٣ م ٧ ب ٢٦) . تذكرنا هذه العبارة الانجليزية بمثلثات لما وردت في مسرحية سوفوكليس « بنات تراخيس » كوصف لبطل هذه المأساة هرقل الذي تصفه ديانيرا فتقول « احسن الرجال جميعا » (panton aristos phos) بيت ١٧٧ طبعة (loeb) وناهيك بالعبارات الواردة في المسرحية التي عارض بها سينيكا « بنات تراخيس » وتعمل عنوان « هرقل فوق جبل أوبى » ما يمتنا الآن هو ان شكسبير حرص على ربط بطله انطونيوس ببطل الابطال الاسطوري هرقل سواء بالتلميح او التصريح . وتؤكد رأينا هذا حقيقة أن شكسبير جعل الجنود الذين سمعوا موسيقى يتردد صداها عشية المعركة النهائية بالاسكندرية بفسرونها على انها تعنى تحمل هرقل - لاديونيسوس كما يرد في رواية بلوتارخوس - عن البطل الذي يتشبه به ويسلك دربه البطولي اى انطونيوس (ف ١ م ٣ ب ٨٤) وعندما جرى بانطونيوس محمولا وهو بين الموت والحياة رفعه كليوباترا الى قبرها بمعرفة وصيفاتها قائلة « هذا جهد مضن ما أثقل وزنك يا سيدى » (ف ٤ م ١٥ ب ٣٢) ولا نظن في أن « ثقل الوزن » هنا يمكن أن يؤخذ حرفيا ولكننا في نفس الوقت نعتقد بوجود معان اخرى بجاربه نصل بثقل الوزن المعنوي ولا سيما اذا تذكرنا ان ثقل الوزن كان صفة من صفات البطولة الكلاسيكية . فهزقل بطل الابطال الذي يتشبه به انطونيوس اضطر الى ترك السفينة أرجو في منتصف الرحلة الاسطورية به بعد ان رأى بحارها أن ثقل وزنه قد يؤدى الى غرق السفينة وما يثبت أن « ثقل الوزن » اصبح سمة بطولية ان امير الشعر اللاتيني فيرجيليوس حرص على أن يمنح هذه الصفة لبطله أبنياس حتى انه جعل قارب معداوى غير الاخوة خارون يشرف على الغرق (الاينادة . الكتاب السادس ٤١٥ وما يليه) . فسمه ثقل الوزن التي اتسم بها انطونيوس الشكسبيرى تؤله بصورة مباشرة او غير مباشرة للانضمام الى زمرة الابطال اوحى للتقليد بهم على أقل تقدير .

والى جانب هذه الاشارات التلميحية لارتباط انطونيوس بهرقل في مسرحية شكسبير تشبهه كليوباترا دون مواردة بهرقل في حالة غضبه اذ تقول « انظرى أرجوك ياشارميان كيف يلعب هذا الروماني الهرقلي دور الغاضب » (ف ١ م ٢ ب ٨٣ - ٨٥ وقرن ف ٤ م ٣ ب ١٥) . لقد عرف عن الابطال الاغريق وفي مقدمتهم هرقل حلة المزاج وعنغ الانفعالات حبا او كراهية ، عطفيا او غضبا . عبارة شكسبير المذكورة تربط بين انطونيوس وهذا الغضب البطولي او الهرقلي وتذكرنا بما يرد في مسرحية سينيكا « هرقل مجنون » و « هرقل فوق جبل أوبى » . وفي مكان آخر تشبه كليوباترا شكسبير (ف ٤ م ١٣ ب ٣ - ٢) غضب انطونيوس بجنون أساس (اجاكس) بن تيلامون الذي قتل اغنام الاغريق بعد ان جن جنونه ووطن انهم زملاؤه قادة الاغريق الذين اراد ان يتقدم منهم بعد ان اعطوا اسلحة اخيليس الى اوديسيوس وكان قد وعد بها . وتعود كليوباترا فتشبه انطونيوس الغاضب بخنزير تساليا الذي اطلقتة أرتميس اهة الصيد بعد ان رفض أونيوس ملك كاليون ان يقدم لها القرابين فهو خنزير مجنون يدمر كل من اوما يصادفه (ف ٤ م ١٣ ب ١ - ٣) . ويبلغ انطونيوس قمة الغضب على كليوباترا فيلعنها وينعتها بانها عاهرة تحولت ثلاث مرات وخانتة لصالح اليافع قيصر وبأنها روح مصر القلوة والكاذبة ، هذه الساحرة القاتلة التي كانت نظرة منها تدفعه للحرب دفعا أو تستدعيه منها فوزا والتي كان حبها انبل غاية في الحياة (ف ٤ م ١٢ ب ٩ وما يليه) . وكانت قضية انطونيوس ايضا عنيفة عندما رأى ثيدباس يقبل يد كليوباترا (ف ٣ م ١٢) وعندما ظن انها تخونه (ف ٤ م ١٢) مما دفعه هذه المرة لان يخاطب هرقل قائلا « علمنى يا جدي هرقل غضبك » (ف ٤ م ١٢ ب ٤٣) . يريد شكسبير اذن وبكل وسيلة ان يلمص شرف الغضب البطولي المدمر بانطونيوس فيربه بأبناس وخنزير تساليا وهرقل ، وفاته أن يربطه « بغضبة اخيليس المدمرة » التي تنفى بها هوميروس في ملحمة « الايالة » وفي البيت الاول منها . ولكنه اقتصر على الارشادات الاسطورية المذكورة على اساس ان الغضب البطولي المدمر سمة مشتركة بين جميع الابطال الاغريق بصفة عامة ويميز هرقل بصفة خاصة وهو البطل الذي يسلط الشاعر عليه اكثر الاضواء في اطار هذه الاشارات الاسطورية لانه الجد المزعوم لانطونيوس . ملاحظة اخيرة في هذه النقطة وهي ان كليوباترا وكل شخصيات المسرحية يزدادون اعجابا بانطونيوس كلما يغضب وكأنهم يدركون معنا ان هذه سمة البطولة المميزة . وهو اعجاب بالرهبة لانه مزيج من الحب والخوف وهي نفس المشاعر المختلطة التي كان بها يتعب الاغريق لابطالهم الاسطوريين .

ويبدو الشبه واضحا بين انطونيوس وهرقل فيما يقوله الاول لما رديان خصى كليوباترا الذي جاءه بالنبا الكاذب عن انتحار كليوباترا ونصه « عليك ان تعد نفسك محظوظا اذ تنجو بحياتك ان جئتني بمثل هذا الخبر . . . اغرب عن وجهي » (ف ٤ م ١٤ ب ٣٦ - ٣٧) . فهنا تذكر على الفور مصير خادم هرقل ليخاس عندما حمل سيدة الرداء السوم الذي نسجت ديانيرا بيديها وغمسته في دم الكتوروس تيسوس فلما منها انه سيميد اليها حب زوجها هرقل وكانت النتيجة انه احترق في هذا الرداء . يصف لنا سوفوكليس بالتفصيل مصير ليخاس في مسرحية « بنات

تراخيس (ب ٧٧٢ - ٧٨٤ . loeb) فتراه وقد تهنئت جميعته على الصخور بعد ان قذف به هرقل الى اعلى فسقط اشلاء متناثرة . اما سينيكافقد اخذ هذا الوصف المروع ونفخ من روح المبالغة التي تميز بها العصر الفضي للأدب اللاتيني كله والذي ينتمى اليه هذا المؤلف . واستغرق هذا الوصف بغض الوقت أيضا في مسرحية « هرقل فوق جبل أوبتي » (ب ٨٠٨ - ٨٢٢ loeb) ولا شك أن وصف سوفوكليس وسينيكاف الفصل لهذه الحادثة يعد تمهيدا للعنف والقسوة البطوليين بالمفهوم الكلاسيكي . فاذا انتقلنا الى انطونيوس شكسبير وجدناه بعد هزيمته وخيانته كليوباترا له - كما ظن على الاقل - بقول « لقد ارتدبت رداء نيسوس فعلمنى يا هرقل وانت جدى كيف أغضب . . . دعنى اقلد بليخاس الى قرون القمر ويدي هاتين التي امسكت بأنفل العصى (أى هراوة هرقل المشهورة)^(٢٨) دعنى اقهر نفسي الاكثر جدارة »^(٢٩) (ف ١٢م ٤٣ - ٤٧) فارتباط انطونيوس بهرقل هنا لا يحتاج الى توضيح ، ولكننا فقط نشير الى صعوبة فهم هذه الايات دون الرجوع للخلفية الكلاسيكية الاسطورية . كما ان هذا الكلام الوارد على لسان انطونيوس يهدف لانتحاره ويؤكد فكرة البطولة ذاتية التدمير بمعنى ان البطل التراجيدي هو الذي يدمر نفسه بنفسه تماما كما حدث بالنسبة لهرقل عند سوفوكليس في « بنات تراخيس » لان السم الذي احترق به في الرداء المسموم جاء اصلا من سهامه التي قتلت نيسوس والتي كان قد غمسها من قبل في سم الحية الاسطورية هيدرا في ليرنا . وهذه الفكرة نفسها هي جوهر الشخصية المساوية لانطونيوس وغيره من ابطال شكسبير .

يستحث انطونيوس خادمه ايروس على ان يقتله تماما كما استحث هرقل ابنه هيللوس لكى يحرقه حيا فوق جبل اوبتي في مسرحية « بنات تراخيس » لسوفوكليس . الموقفان متشابهان بل ان الكلمات والعبارات التي ترد على لسان انطونيوس تذكرنا بمثيلائها التي ترد على لسان هرقل . فعلى المثال يقول انطونيوس مخاطبا ايروس « اذ ينبغي ان تعالجتى بالجرح الذي تحدثه ، إسمي سيفك الامين من غمده »^(٣٠) (ف ١٤م ١٦ - ٧٨ - ٧٩) . افلا تذكرنا هذه الكلمات بما يقوله هرقل سوفوكليس لابنه خيللوس لكل من حوله في « بنات تراخيس » ونصه « من أجلكم شقيت كثيرا وقضيت حياتي لكى اظهر ارضكم من الحيوانات المفترسة وبحركم من الوحوش ،والآن تتركوني أفنى في عذاب طويل ولا يقدم احدكم لكى يخلصنى بالسيف او بالنار الكريمة » (ب ١٠١١ - ١٠١٣) وهونفس المعنى الوارد ايضا في كلمات انطونيوس شكسبير للجنود الذين التخوا حوله بعد ان سقط على سيفه « من احبني فليقتلني » (ف ١٤م ١٨) لقد صار الموت بالنسبة لهرقل وانطونيوس في لحظاتها الاخيرة هبة كريمة وبرهانا على الاخلاص والوفاء وأقرب ما يكون الى حرية الانطلاق في عالم الخلود ما يكون عن العقوبة والخوف وهذا ما سنعود اليه بعد قليل .

وفي الفصل الثاني المشهد الخامس (ب ١٩ - ٢٣) تتحدث كليوباترا عن انطونيوس فتصوره دمية بين اصابعها تلعب بها كيف تشاء انها تسخر منه حتى يصل الى حافة الغضب نهارا ثم تسترضيه ليلا وفي الصباح التالي « على حد قولها » أفعمته بالشراب حتى نام ثم غطته بغطاء رأسي وعباي وامتشقت انا سيفه الفيليني (أى الذي إنتصر به في معركة فيليبى على قتلة يوليوس قيصر) وهذه كلمات ينبغي ان نتأملها جيدا وتأن في تأويلها لان شكسبير هنا يستغل ما اشارة وردت عند بلوتارخوس - وهو يقارن بين مسيرة يسيبتريوس وانطونيوس - الى اسطورة او معالى الملكة الليديا التي اشترت هرقل خادما ذليلا وسلبت جلد الاسد والهراوة وكل مظاهر البطولة وألبست زى النساء الشفاف ومارست فيه كل لذاتها

(٢٨) عن اسطورة هرقل راجع مقالنا و شخصية هيراكليس منذ نشأة الاسطورة ، مجلة الثقافة القاهرة عدد ٤٢ (مارس ١٩٧٧) ص ٨٤ - ص ٩٣ وعده ٤٤ (مايو ١٩٧٧) ص ٦٦ - ص ٧٥ . وراجع ايضا مقالنا « هرقل : بحث في مغزى اسطورة التائه واصولها الشرقية » مجلة آفاق عربية البغدادية (يناير ١٩٧٨) ص ٦٢ - ٧٤ .

(٢٩) يترجم الاستاذ محمد عوض هذه الفقرة كما يلي « لقد تسربت رداء مسموما فعلمني يا هرقل وأنت سلفي غيبك لاستطيع لذل المرء حتى يصل الى القمر ويأخذ كهذه التي تحمل أثقل المعنى علمي كيف اقتل نفسي الباسلة التي هي من سلاتك ، ا وتوضيح لنا مثل هذه الترجمة الخاطئة أهمية الرجوع للخلفية الكلاسيكية وقراءة الاساطير الاخرية بل الشروع في التعامل مع مسرحيات شكسبير بصفة عامة والمسرحيات الرومانية منها بصفة خاصة .

(٣٠) يرى بعض النقاد أن شكسبير وهو يقيم مأساة « الطوني وكليوباترا » على فكرة الاختيار المساوي كان يضع في ذهنه اختيارين مشهورين في الاداب الكلاسيكية الاول هو « اختيار هرقل » بين الفضيلة والزينة والثاني اختيار أبناس بين ديدو ورسالة السماوية لبناء روما ، وقد اصبحت قصة « هرقل في مفترق الطرق » (*Hercules in Bivio*) قصة مشهورة ابان عصر النهضة بعد ان اكتشفها انسانيو القرن الخامس عشر . وهناك أكثر من دليل على انها كانت معروفة لدى كتاب العصر الانجليزي بفضل ورودها في الكتاب الاول لفرقة ٣٢ من مؤلف شيشرون « عن الواجبات » (*De Officiis*) ومع ان شكسبير نفسه لم يشر الى القصة في اي موضع من مسرحياته الا انه من المستبعد ان يكون على غير علم بها ومن المرجح انه يرهى او يغير رسم الاختيار في « انطوني وكليوباترا » كاختيار بين الفضيلة (*Virtue*) واللذة (*Voluptas*) على ميع اختيار هرقل الذي ابتدعه برونديكوس وجله رواية كسينوفون التي هي المرجع الاصيل (*Locus Classicus*) . ومع ان رواية كسينوفون هذه لم تكن قد ترجمت بعد الى الانجليزية في عصر شكسبير الا انها كانت متوفرة في ترجمات لانيه صفوة القول ان اختيار انطونيوس بين اوكتافيا وكليوباترا كان على شاكله اختيار هرقل بين امرأتين . والجدير بالذكر أن ذلك يدهم بطريقة غير مباشرة رأينا من ان توليق الحكيم - المطلع على شكسبير وادب عصر النهضة - قد تأثر بامسطورة « اختيار هرقل » وهو يقيم للمساوية في « السلطان الحائر » على الاختيار الاخلاقي . هذا وقد ترجمنا نص هذه الاسطورة كما وردت عند سينوفون في كتابنا « المصادر الكلاسيكية لمسرح توليق الحكيم » دراسة مقارنة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ صفحة ١٨٥ - ١٩٨ .

الشهوانية وميولها المادية الى حد ضربة بصندلها الذهبي . ولقد شاعت اسطورة هرقل - او مغالي في نصوص الادب الاغريقي الروماني^(٣١) واستغلها كل من سوفوكليس في « بنات تراخيس » وسينكا في « هرقل فوق جبل اوبتي » التي ترد فيها الايات التالية « ولما نزل ضيفا على المرأة اللبديدة في تمولوس داعبها فبالحب أسرته وجلس امام مغزها الخفيف يلف الخيط الرطب بيده المتوحشه وبالفعل تحلت رقبته عن لبدة الاسد وغطت خصلاته أغطية الرأس النسائية يقف كالحاديات يعطر شعر رأسه الاشعث بالمر السبائي » (ب ٣٧١ - ٣٧٦) .

ونحن نعتقد ان شكسبير يشير الى اسطورة هرقل - او مغالي هذه عندما يجعل قيصر يتحدث عن انطونيوس فيقول « انه ليس اكثر رجولة من كليوباترا ولا الملكة البطلمية أكثر أنوثه منه » (ف ٤ م ١ ب ٥ - ٧) . بل ان الشاعر يجعل انطونيوس نفسه وفي قمة ناسه يقول للماردبان « بالسيدتك الحبيبة التي سلبتني سيني » (ف ٤ م ١٤ ب ٢١) فالسيف هنا هورمز البطولة والرجولة في شخصية انطونيوس . وعندما ينقل انطونيوس الى كليوباترا بين الحياة والموت او على حد قول ديوميديس « يهدده الموت ولكنه لم يمت بعد » (ف ٤ م ١٥ ب ٧) لندكر ايضا هرقل الذي نقل بنفس الحالة من رأس كينايون الى تراخيس وتكمل حلقات التشابه بين هرقل وانطونيوس عندما تصل عملية الربط بين البطلين التي بدأها الشاعر من بداية المسرحية وطورها رويدا رويدا الى قمتها وذلك بالاشارة الى تأليه هرقل اذ تقول كليوباترا « لو ان قوة جونو (زوجة ابي هرقل جوبيتر) لجعلنا ميركوربوس (هيرميس) ذا الاجنحة القوية يحضرك ويضعك الى جانب جوبيتر (زيوس) » (ف ٤ م ١٥ ب ٣٤ - ٣٦) . وذكر أوتريهرا بالذات وجنبا الى جنب مع جوبيتر له اهمية خاصة لانها كزوجة اب كانت قد طاردت هرقل ولاحقته بالدسائس والمؤامرات طول حياته الارضية فلما مات كانت هي وزوجها رب الارباب اول المستقبليين له في السماء بعد ان تم الصلح بينها وبين ابن زوجها الذي يفسر اسمه على انه يعنى « مجدھيرا » (hera—kles)^(٣٢) .

بطل لم تظفر الحرب به في الهوى تحت لواء الحب مات

هذه هي مأساة انطونيوس كما رآها امير الشعر العربي احمد شوقي متأثرا بمسرحية شكسبير « انطوني وكليوباترا » ومسرحية درايدن « كل شئ من اجل الحب » دون غيرهما من المسرحيات الالربية التي عاجلة نفس الموضوع . وذلك لانها تركزان على عاطفة الحب في شخصية انطونيوس . اما اذا اردنا ان نتحدث عن هذا الجانب في بطل شكسبير فيجب ان نبدأ من العبارة التي قالها وهو يغادر الاسكندرية الى روما مخاطبا عشيقته كليوباترا « ان كل قلبي يبقى هنا طوع ارادك » (ف ١ م ٣ ب ٤٣ - ٤٤) . اما كليوباترا المتقلبة فتتحدث عنه وكأنها تنظر في مرآة ذاتها اذ تقول « في لحظة أكون مريضة وفي اللحظة التالية أشقى هكذا يجب انطونيوس » (ف ١ م ٣ ب ٧٢ - ٧٣) وهي تعنى ان انطونيوس هوائل متقلب المزاج ولكن سهام نقدها ترتد الى نفسها بحركة تلقائية من وحى كلماتها . انها بدائها الانثوى توبخ انطونيوس على عدم حزنه لموت فولفيا وتقول « لقد تعلمت من درس فولفيا ، انني لارجوك أن تتحى جانباً لتتجنب قليلاً من اجلها ثم تعود الى لتودعني قائلاً بأن دموعك كانت من اجل انا ، لتلعب دورك التمثيلي بمهارة بارعة يارفيقي الطيب . . . » (ف ١ م ٣ ب ٧٥ - ٨٠) . تلك كلمات الدهاء الانثوى اما كلمات الصديق التلقائي فنسمعها من انطونيوس قبل رحيله في نهاية المشهد نفسه (ب ١٠٣ - ١٠٥) اذ يقول « ان انفصالنا هو بمثابة الرحيل والبقاء معا في آن واحد فأنت التي تمكثين هنا تذهبين معي بروحك وانا الذي ارحل باق معك هنا (بقلبي) » .

ولنعد قليلا الى بداية المسرحية حيث يتحدث فيلوبحزن واسى الى زميله المواطن الروماني ديميتريوس عن مدى انهيار انطونيوس وهبوطه من كونه « احد اعمدة العالم الثلاث » الى « عاشق العاهرة الاليله » (ف ١ م ١ ب ١٢ - ١٣) ومن الملاحظ ان إسمى هذين الرومانيين لا يرد في حديثها اثناء الحوار مما يعطى انطباعا بانها يمثلان دور الجوقة او على الأقل يعبران عن وجهة النظر الرومانية العامة . ما يمنا على اية حال هواننا نخرج من حديثهما بظهور انطونيوس كبطل ملحمى وقع في هاوية الحب وغاص في اوحاله الى قمة رأسه فالحب في رأيها هو العدو الحقيقي للفعل البطولي والمدمر لبنيان المجد والشرف . ويقول انطونيوس نفسه انه خاض كل معاركة من اجل كليوباترا التي ظن انه استولى على قلبها فكانت هي التي سلبته الفؤاد (ف ٤ م ١٤ ب ١٥ - ٢٠) . ويقول بعد ان سمع نبأ موتها المكثوب « سألق بك يا كليوباترا وسوف أبكي من اجل ان تصفحي عنى » (ف ٤ م ١٤ ب ٤٤ - ٤٥) . ويضيف قوله « ان ديدو وأينياس سوف يحتاجان الى اتباع حولها ومستلث كل الاشباح حولنا »

(٣١) جاء ذكر اسطورة اولفغالي وتبادل الملابس بينها وبين هرقل عند اولفديوس (Fasti II 317 (وهو الكاتب الذي اختلف من منجمه شكسبير الكثير من الاساطير . ويظهر بالذكر ان لنا بحث بعنوان « المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير » تحت النشر الان ويتناول هذه النقطة وغيرها بالتفصيل .
(٣٢) Ahmed Etman, The Problem of Heracles Apotheosis in the Trachiniae "of Sophocles and in" Hercules Oetaeus" of Seneca A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth,) Athen 1974 (Pussim.

(ف ٤ م ١٤ ب ٥٣ - ٥٤) . فانطونيوس هنا يشبه نفسه باينياس بطل ملحمة فرجيليوس « الاينيدة » والذي عجز حببيته ديدو في قرطاجه لكي يحقق الرسالة السماوية المنوطة به من قبل الآلهة وهي تأسيس الدولة الرومانية^(٣٣) فما كان من ديدو وبعد رحيله الا ان انتحرت وعندما نزل اينياس الى العالم السفلى ادارت له ظهرها ولم تشأ ان تحادثه .^(٣٤) ولكن الجدير بالملاحظة ان التشابه بين البطلين لا يقوم على أمس متينه فبطل فرجيليوس ضحى بالحب من اجل الواجب الوطني الذي اخذ طابعا دينيا اما انطونيوس شكسبير فقد ضحى بالامبراطورية من اجل الحب . ونحن نرى ان شكسبير قد أورد هذا التشابه تأثرا بشيوع قصة اينواس - ديدو في أدب العصر الاليزابثي . (٣٥)

لقد كان انطونيوس عاشقا نادرا وفهم ذلك مما تقوله كليوباترا لا ليكساس رسول انطونيوس من روما وما معناه ان الرسول اكتسب من مرسله وسيله بعض الحيوية واللون فانطونيوس - كما تعرفه - هو اكسير الحياة او حجر الفلاسفة الذي يتحدث عنه الكيمائيون أى أنه يهب الحياة الخالده ويقول الاحجار العاديه الى ذهب خالص (ف ١ م ٥ ب ٣٥ - ٣٨) . وبينما يلفظ آخر انفاس له في الحياة يقول انطونيوس « ان أموت بامصر (كليوباترا) ولكنني لا أرجو من الموت الا أن يهملني هنيهة لأطبع على ثغرك آلاف القبلات . . . هي للأسف آخر قبلاتي » (ف ٤ م ١٥ ب ١٨ - ٢١) . فانطونيوس عاشق بطبعه فنان في عشقه وعندما التقى بكليوباترا عثر على ضالته المنشوقة اذ وجد فيها الكمال لانها اشبعته الجوع في روحه وروت ظمأ قلبه وجسده ومجدت كل وجوده واعطت لحياته معنى وطعما لم يعرفهما من قبل . لقد أسكرت الملكة المصرية حواسه الى درجة انه صار ينهر بكل ما يصدر عنها سواء أكان توبيخا او مداعبة غفياً او سخرية عطفاً او قسوة بكاء او ضحكا . ولكنها من جانبها كانت تحب ما يحب وتفوق عليه في حبه ، تشرب الانخاب معه حتى الشماله او حتى ينام وترد على فكاهاته الجافه ذات الطابع الروماني الصارم بفكاهات رقيقة مهذبة وساخرة كانت تغفل له كل دور يروق له وتتألف الجاذبية البارزة في شخصيته كعاشق للحياة بجاذبية أثنية أكثر قوة وأشد فتكا . اما شريكته في لعبة الغرام ولذة الهوى دون ان تتنازل عن الجلال الملكي الذي تميزت به وزادته التجربة صقلا وعظمة . تذكر شارميان كيف ان كليوباترا راهنت انطونيوس ذات مرة على الصيد وعندما جعلت احد الغطاسين يثبت في شخص انطونيوس سمكة كبيرة ملحمة فعندما احس انطونيوس بفشل الشخص جلدتها بحماس وقفز فرحا بما غنم مما اثار الضحك والمرج (ف ٢ م ٥ ب ١٥ - ١٨) . ولقد وردت هذه الاقصوصه الطريفة عند بلوتارخوس ولكن شكسبير كشفها واستغلها للكشف عن دهاء كليوباترا العاشقة وقدرتها على المغازلة والتندر مما يثرى طبيعة التنوع ويقضى على أية بادرة للملل في هذه الشخصية متعددة الجوانب .

لقد عشق الفنان او طفل الزمان في شخصية انطونيوس كليوباترا قبل ان يعشقها انطونيوس الرجل . وهو لم يندفع امامها بل كان يعرف عنها كل شيء حتى نقائصها ومحاربا الغرامية السابقة وماضيها الحافل بالمعاشاق . وهو يعرف أنها يمكن ان تحونه ولكنه لا يعيا بذلك ما دامت صورتها قد انطبعت في قلبه على أكمل وأجل وجه . حقا ان انطونيوس ليبدو في هذه المسرحية وكأنه قد ولد ليحب كليوباترا فزاح يعطينها كل ذروة من قلبه وكل ما يملك من حب ويطوله أو مجد وعظمة واخذت هي منه كل شيء ودمرته في النهاية . حقا ان كليوباترا شكسبير لم تحن انطونيوس ولكنها بالفعل امرأة شهوانية كما انها هي التي قتلت بهجها العنيف الذي جعله ينسى نفسه ويحمل واجباته . ان حبها الفتاك هو الرداء المسموم الذي ما ان وضعه على جسده حتى أتى عليه كما حدث لهرقل عندما ارتدى رداء ديانيرا (التي لم تكن تتمتع بكرة من الدهاء) .

وحب انطونيوس لكليوباترا ليس جسديا صرفا كما أنه ليس روحيا صوفيا وانما يجمع بين هذا وذاك ويتأرجح هنا وهناك . فاذا كان الشاعر الانجليزي على سبيل المثال يركز على استخدام لفظة الذهب ومشتقاتها وما الى ذلك من مادييات يتزعزع في ظلها الحب الجنسي كالمآدب والولائم وغيرها فانه ايضا وفي نهاية المسرحية يسمو بعاطفة الحب عند العشيقين الى مستوى رفيع من الصفاء الروحي . وفي الحقيقة يستغل شكسبير موضوع الخصومة الجنسية المميزة للابطال بصفة عامة وهرقل وانطونيوس بصفة خاصة ليربطها بموضوع الخصومة في الطبيعة ككل . ففيها تتزاوج العناصر ويلتقي البارد بالساخن وتخصب الشمس الارض ويختلط الموت بالحياة والارض بالبحر . هناك بالفعل في المسرحية حشد من العناصر الكونية التي يمزج الواحد منها بالآخر عن طريق الحب وهو امتزاج يقابل ويؤكد خصومه التزاوج بين انطونيوس وكليوباترا وهما العشيقان^(٣٦)

(٣٣) راجع اعلاه حاشيه رقم ٣٠

(٣٤) انظر فرجيليوس الاينيدة الكتاب السادس بيت ٤٥٠ وما يليه .

(٣٥) راجع

R.K.Root, Classical Mythology in Shakespeare) A Thesis for the Ph. D. Degree, Yale Studies in English, New York Hebry Holt & Company 1903 (pp. 56-58) Dido (, Cf.33-34) Aeneas (.

(٣٦) من استخدام لفظة « الذهب » ومدلولاتها المجازية وعلاقتها الوطنية بالجو الامبراطوري الذي عشقه انطونيوس وعن موضوع الحب الجنسي وعلاقته بالرغاء في المسرحية راجع

Knight, op. cit., pp. 205-206, 227-244.

اللذان في النهاية يتداخل الموت والحياة في مصيرها تتداخل يجعل كليوباترا تقول ان الموت يشبه دغدغة الحبيب اما انطونيوس فيجري مسرعا متلهفا الى الموت وكأنه يجري الى سرير العشيق (ف ٤ م ١٢ ب ١٠١) .

وإذا تحدثنا عن انطونيوس وكليوباترا كعشاق لا بد ان نربط ذلك بكونها امبراطورا وامبراطورة فذلك ما يعطى لحبها بعدا جديدا . واكثر من ذلك فمن الممكن ان يتعرف المرء على خطة استراتيجية في حبها ، انها يتبعان سياسة تشبه خطة فينتد يوس أي « اختيار الخسارة » وإذا كان أقصى اختيار للحب هو وضع العاشق في موقف يكشف الى أي مدى يمكن ان يضحي من اجل معشوقته فان هزائم انطونيوس العسكرية تأتي مهورا مدفوعة وقرايين مذبوحة في معبد الوفاء والحب . اما وقوفها هي بجانبه فهو دليل قاطع على اخلاصها . ولكن علاقة العاشقين تقوم على توالى مواقف الشك والثقة فهي علاقة غير مستقرة تقابلها علاقة الزواج التقليدي المستقر بين انطونيوس واوكتافيا والذي تم لضمان الامان وتحقيق المصالح بين انطونيوس واوكتافوس . انه زواج تدعمه اعلى سلطه سياسية في العالم الروماني . ولكن هذا الدعم نفسه هو الذي دمره الزيج الذي دللت على خواء النظم الرومانية التقليدي في مقابل العلاقة الغرامية غير التقليدية . اي بلا زواج - بين انطونيوس وكليوباترا . فيها عاشقان لا تؤيدهما اية سلطة سياسية ولا يعبدان نفس الالهة حتى انطونيوس يعتبر حبه لكليوباترا نوعا من عصيان هذه الالهة (ف ٣ م ١١ ب ٥٨ - ٦١) . ان حبها لا يجد التأييد الا من ارادتها فلا قانون^(٣٧) يستطيع ان يحكمها لانها القانون لنفسها . فهي علاقة تقليدية لها صفة العاليه لانها تتخطى الحدود والقيود ولا سيما قواعد السياسة واصولها . وهذا هو مصدر عدم الامان والاستقرار في هذه العلاقة لان انطونيوس وكليوباترا لا يملكان اي سبب يدفعها لكي يجب كل منها الآخر بل على العكس من ذلك فان كل شيء يقف في طريق هذا الحب ويتنافس معه . ولما ثبت حبها لكل تلك المعاني والاختبارات أثبت اصالتها وعرف كل منها أنه حيث لا توجد اية قوة رابطة بينها كعقد زواج او التزامات عائليه اجتماعية او مصالح سياسية ضرورية فان اخلاص كل منها الآخر لا يمكن ان يكون الا بدافع الحب وهكذا رسخ حبها رسوخا تاما ولا سيما عندما واجها العالم كله بمفردها . ويمكن ان نلخص الموقف بينها كما يلي : العلاقة التقليدية تعطي الامان وتقل العواطف اما العلاقة غير التقليدية « تستطيع ان تحتفظ بتأجج العواطف بل وتزيدها اشتعالا ولكن على حساب الشعور بالامان ولهذا فان الحب الذي يتعارض مع التقاليد يأخذ طابعا مأساويا^(٣٨) اما الحب الذي يتمشى معها فهو ذو طبيعة كوميدية .

ان حب انطونيوس وكليوباترا لا يمكن ان يكون ببساطة شكلا من اشكال الحياة الخاصة المتعارضة مع الحياة العامة . فمع انها يخرجان على اطار الشكل التقليدي للحب أي عقد الزواج مثلا ، الا انها في بعض حالات العزلة والياس يلجآن الى محاولة كسب التأييد لحبها من الناس حولها . كما انها لا يتجاهلان تماما الحياة العامة ومتطلباتها . ومن ثم لا يمكن القول انها ضحايا بالسياسة من اجل الحب لانها لم يعتزلا الحياة السياسية ليتحررا من واجباتها ويتفرغا للحب . وعندما طلب انطونيوس المهزوم من اوكتافوس المنتصر أن يعيش كمواطن عادي في اثينا (ف ٣ م ١٢ ب ١٥) شفع طلبه بالتماس آخر هو ان تحتفظ كليوباترا بالعرش (ف ٣ م ١٢ ب ١٦ - ١٩) . اذ ربما كان يفكر حينئذ في خلق صورة جديدة لحبها صورة ملكة تعشق مواطنا عاديا . ان النقاد يعتمدون على الفقرة التي يقول فيها انطونيوس « دع روما تندوب في التير ؟ . »

(٣٧) يقول كانتور « لقد قرر انطونيوس ان يجعل معركة اكتيوم بحرية لا برية (كما كان متوقعا) لانه في السياسة كما هو في الحب يحضر المنطق الخلفى والعرف . وكان موقفه هذا بمثابة اختبار لولاء اتباعه الذين كان عليهم ان يتبعوه معها حدث ولكن هذا التحكم الاحتياطي دفع إيلس الناس (اينوياريوس) الى تركه ولي الحقيقة لان المبدأ الذي يسيرو عليه انطونيوس وكليوباترا في الحب والحرب هو الحذف القوانين والاعراف واحكام المنطق . حتى أن سماتها بالاسكندرية ما هي الا « زواج خارج القانون » ، لذا عرفنا الطغيان بأنه « حكم خارج القانون » ، لانطبقت حل نظام حكمها وحبها نفس الصفة « الطغيانية » . لقد كان دائما يفعلان الشيء غير المتوقع »

Cantor, op. cit., pp. 200-201.

(٣٨) يتحدث كانتور عن بلور المأساة في قصة حب انطونيوس وكليوباترا فيقول انه لا بد من أن نقرأ بكوريولانوس فلذا كانت كليوباترا ، الكامن الاكظم لا يروس تظهر في النهاية احتقارا حاسما للشهوة الجسدية فان كوريولانوس الذي ذهب بروحانيته الى الشطط وجد نفسه في النهاية عرضة لاهراء ابروس . وعندما تحاول كليوباترا ان تمسك حياة ابروس اي الحياة الجسدية الخالصة وجدت نفسها في النهاية تلويب روحانية وتنمى ان تلويب في المحبوب ابوي الموت . ان الانسان لا يستطيع ان يكون ببساطة جزء من كل ابرودون شخصية مميزة لفرد وكيانه كالحلقة في الحلقة . ولكنه في نفس الوقت لا يستطيع ببساطة ان يصبح كلا لنفسه وكأنه اله . فروحانية كوريولانوس تتطلب منه ان يكون مكتفيا بنفسه اكتفاء ذاتيا ويقف بمفرده ولكنه تعلم في النهاية انه بحاجة الى الآخرين وانه جزء من كل اكبر منه اي الأسرة والمدينة . اما انطونيوس وكليوباترا فيحس كل واحد منهما بقلص شديد وهو بعيد عن الآخر ويهرب في الانتماع في كل اكبر ولكنه يتردد عندما يتحقق ان خواصه الفردية ستضيع في الكل . ومن الواضح ان بلور مأساتها تكمن في هذه التناقضات المتضاربة ، وهكذا كان كوريولانوس ضحية التمزق بين رغبة في ان يكون مستقلا عن روما وحاجته الماسة الى مدينة يقوم بخدمتها والدفاع عنها . وهنا نجد بلور مأساة لئسة الحب في قلب كل من كليوباترا وانطونيوس . وهي ايضا مأساة روما الامبراطورية ككل فهذه المدينة الامبراطورية نفسها لا تستطيع ان تعف بمفردها في مواجهة العالم كله ولكنها لا تستطيع في الوقت ذاته ان تندمج في هذا العالم الا على حساب شخصيتها المميزة انظر :

Cantor, op. cit., pp. 178-179.

(ف ١ م ١ ب ٣٣ - ٤٠) للتدليل على عدم أكثر انطونيوس بواجبات الحياة العامة . ولكن هذا التحليل يعد سوء فهم لبقية كلام انطونيوس الذي يعتمد فيه على سلطانه السياسي لارغام العالم على الاعتراف بتميز وتفرد حبه . ان الحب الذي يريده هو شكل من اشكال الحياة العامة وقد يكون بديلا للمنصب السياسي التقليدي الذي فقد جاذبيته في ظل الامبراطورية الرومانية . ان انطونيوس يرغب في التحلل من عبء مسؤولياته السياسية ولكنه تواق للاستفادة من مزايا المنصب العام المرهوق ولا سيما الشعور بأن كل العيون تصوب أنظارها اليه . ولا يمكن تصور ان يقبل انطونيوس مركزا متواضعا او مجهولا في المجتمع ، انه لا يمكن ان يعيش مغمورا ودون شعور بالنباله ، كل ما في الامر انه ربما اعاد النظر في ماهية النبالة وبحث عنها في الحب مفضلا اياه على السياسة والحرب .

لقد عبرت بورشيا عن رغبة متواضعة في مسرحية « يوليوس قيصر » وهي أن تكون شيئا ما أكثر من مجرد رفيقة منزلية لزوجها وهذا ما قد يذكرنا بماتطلب به كليوباترا في « انطوني وكليوباترا » وهو طلب غير متواضع فإنها ترغب في الاشتراك في كل شيء خاص بكليان انطونيوس ، لقد رفضت أن تتركه في معركة اكتيوم رغم كل التحذيرات فهي لا تستطيع ان تسمح لانطونيوس بان يفعل اي شيء لا يرتبط على نحو آخر بحبها . ومن ثم فقد قلبت معركة اكتيوم الى اختبار في الحب لا في الحرب ولا في السياسة . انها تريد ان تمارس سلطة عليا او طغيانية على حبيبها انطونيوس . وهذا منبع من منابع المساواة في المسرحية لأن الحب أصبح بغير حدود وأصبح رفض مطالبه امرا مستحيلا . وأصبح كل من العاشقين لا يمكنه ان يفعل شيئا بدون الآخر . فعندما علمت كليوباترا بزواج انطونيوس من اوكتافيا وأرادت الانتقام ادركت انها لا تستطيع تنفيذ وعيدها بدونه (ف ٣ م ٣ ب ٤ - ٦) ، اما انطونيوس فقد ربط قضيته بحقيقة ان كليوباترا تحبه بحيث ان أية بادرة للخيانة من جانبها ستضعف بلا شك من ولاء أتباعه له وهذا ما لاحظته اينوباريوس (ف ٣ م ١٣ ب ٦٣ - ٦٥) .

ان عدم مقدرة انطونيوس وكليوباترا على الفصل بين حياتهما الخاصة والعامة قد جعلها يخرجان من تعقيد الى آخر . وكل تهديد لحبهما جعلهما يشكان في سلطتهما السياسية . وهذا ما يصدق بصورة أكثر وضوحا على كليوباترا . أما كل تهديد لسلطتهما السياسية فقد جعلهما يشكان في امر حبهما . وهذا ما يصدق بصورة أوضح على انطونيوس . فالأخير كلما شكك في سلطاته كحاكم احتاج الى مزيد من الاطمئنان الى حب كليوباترا له ، ومن هنا تأتي قوته على ثيديات . اما تصرف كليوباترا العنيف مع الرسول الذي اخبرها بزواج انطونيوس من اوكتافيا فهو كاريكاتير لملك شرقي مستبد . الا ان قسوة انطونيوس مع ثيديات وان لم تكن مضحكة كما هو الحال بالنسبة لموقف كليوباترا من الرسول . الا انها ، مع ذلك ، قسوة طغيانية بلا شك . وهكذا يبدو كل من انطونيوس وكليوباترا كشخصيتين مزاجيتين في شئون الحكم والحب على السواء .

ان القول بأن أنطونيوس - بعيدا عن كليوباترا - كان من الممكن أن يكون محاربا من الطراز القديم يأتي في السطور الأولى للمسرحية على لسان فيلو ولكن لا يمكن أن يأخذ به الا شخص يفترض ان طريقة الحياة في روما الامبراطورية ثرية باختياراتها بحيث ان الانحراف عنها لا يمكن ان يفسر الا بقوى خفية . ولكن انطونيوس لا يرتبط هذا الارتباط بالقضية الرومانية لان الحياة العسكرية والانتصارات الحربية لم تكن هي السبيل لوحيد لتحقيق المجد كما كان الحال في الماضي القديم . بل ان النجاح نفسه لم يعد ذا قيمة كبيرة في روما ومن ثم فان طريقة الحياة التي اختارها انطونيوس تحمل في طياتها جزءا من المنطق . فحتى لو لم يقابل انطونيوس كليوباترا كان من غير الممكن ان يكرس حياته كلها للحرب والسياسة فقط . ويمكن القول بأن الاحباط الذي اصاب انطونيوس في عالم السياسة هو الذي جعله عرضة للوقوع فريسة الحاذية في شخصية كليوباترا . لقد اختار انطونيوس كليوباترا نهائيا كأفضل قضية يمكن ان يحارب من اجلها . ويأتي حب انطونيوس منسجما مع اهدافه السياسية لانه شخصيا يعتبر الولاء من قبل الاتباع اهم بكثير من نصر مؤقت في ميدان الحرب ومن ثم فان كليوباترا تقدم له نموذجاً يحتذى من قبل اتباعه في الولاء والتفاني (ف ٤ م ٤ ب ١٤ - ١٥) .

وبناء على ما تقدم فمن الافضل ان نركز اهتمامنا على التفاعل بين عالم السياسة وعالم الحب في دنيا « انطوني وكليوباترا » بدلا من الانشغال بالتعارض البسيط فيما بينهما . لقد تداخلت القصة السياسية وتشابكت مع قصة الحب . واذا فارنا مسرحية شكسبير بمسرحية درايدن عن كليوباترا « كل شيء من اجل الحب » لاحظنا أن شكسبير يبدل مجهودا ملموسا لكي يقيم علاقة الحب بين العاشقين على أسس سياسية أعطت للحب شخصية متميزة ومغزى منفردا . فمثلا يمكن القول بأن ظروف الامبراطورية الرومانية هي التي مهدت الجولنشاة القصة الغرامية بين أنطونيوس وكليوباترا وهي قصة كان لا يمكن أن تقع أيام كوريلانوس مثلا . فروما القديمة التي عاش فيها الأخير ضيقة الأفق لا تتيح مجالا لنشوء التنوع اللامحدود في العالم كما حدث إبان العصر الامبراطوري وإنعكس في ثانيا « انطوني وكليوباترا » . ومن جانب آخر فان ثمار الحياة العامة في الامبراطورية أصبحت فارغة المضمون ، فهي جوفاء ولا قيمة لها . أما الحياة الخاصة فقد قدمت شيئا من الاشباع والتعويض ، وهكذا

عمل العصر الامبراطوري على ازالة التركيز الذي وضعته الجمهورية على الروحانيات . لقد اطلقت الامبراطورية العنان لايروس إله الحب وأمدته بقوة جديدة وأصبحت فرص النجاح في العصر الامبراطوري من الناحية السياسية ضئيلة للغاية أمام الفرد العادي الذي قدمت له الحياة الخاصة عروضا أكثر إغراء حتى أن كليوباترا نفسها تقول « كم هو تافه أن تكون قيصرا » (ف ٥ م ٢ ب ٢) . وهذا موقف لا يمكن أن نتصور وقوعه في عصر كويولا توس اذا لا يمكن ان يقول احد أبطال مسرحية « كويولا توس » : كم هو تافه أن تكون قنصلا .

لقد دمر الحب أنطونيوس وتم ذلك باختيار الأخير ، هذا ما يريد أن يقوله لنا شكسبير ، والا فلم جعل إيروس (الحب أو اله الحب الاغريقي Eros) رفيق اللحظات الأخيرة في حياة بطله ؟ ولم جعل انطونيوس يطلب من ايروس بالذات أن يطعنه بالسيف ؟ لقد كان الحب عنصرا جوهريا في تكوين انطونيوس الشخصي وهو ما يؤكد ذاتية التدمير في مفهوم البطولة الاسطورية والمأساوية كما سبق أن ألمحنا . وهي فكرة ورثها عصر النهضة وشكسبير عن الاغريق . لقد مات أنطونيوس راضيا لأن أحدا لم يقض عليه وإنما هو الذي قضى على نفسه ، يقول مخاطبا « كليوباترا » الطمأنينة . . . الطمأنينة ! فليست قوة قيصر هي التي قهرت انطونيوس ولكن انطونيوس هو الذي انتصر على نفسه « فترد عليه كليوباترا بالقول « ما كان ينبغي أن يحدث سوى هذا : لا يقهر انطونيوس الا انطونيوس نفسه » (ف ٤ م ١٥ ب ١٣ - ١٥) ويقول ديكريانس عن أنطونيوس المنتحر « انه لم يمت بيد مأجورة وإنما يده هي التي حققت له أزوع أعمال المجد والشرف » (ف ٥ م ١ ب ٢١ - ١٢) . وجدير بالذكر أن التدمير الذاتي للبطل المأساوي يمثل فكرة أساسية في مسرح سينيكا . الفيلسوف الرواقي الذي وجد أن هذه الفكرة الاغريقية الكلاسيكية تنسجم مع مواصفات البطل الرواقي الذي يتصر على كل شيء ولا يقهره أحد لأنه أولا وأخيرا قد قبر نفسه ومن ثم لا تأتي نهايته الا على يديه هو نفسه . أما انطونيوس شكسبير فيقول لرفيقه ايروس وقد انهمرت دموعه « لا تبك يا ايروس اللطيف فما زالت لنا أنفسنا لكي ننهي أنفسنا ، ليس شقيا من يستطيع أن يقتل نفسه » (ف ٤ م ١٤ ب ٢١ - ١٢) والعبارة الأخيرة بالذات تكاد تكون ترجمة لفكرة تكررت كثيرا في مسرحيات سينيكا ولا سيما « هرقل فوق جبل أوبتي » مثل ذلك البيت الذي تقول فيه الجوقة .

« ليس بالسا قط من تيسرت له سبل الموت » (ب ١١١) .

ويقول انطونيوس شكسبير أيضا ان كليوباترا - التي ظن أنها انتحرت بعد أن وصله نبأ كاذب عن ذلك - سوف تزهر على قيصر المنتصر وتقول له « أنا التي هزمت نفسي » (ف ٤ م ١٤ ب ٦٢) . غلبت في مسرحيات شكسبير اذن مثله مثل الميت في التراجيديات الاغريقية ومعارضات سينيكا ، هو المنتصر وإن بدى مقهورا ، وهو الخالد بكفاحه وانتصاره وإن رحل عن الدنيا عطيلا مهزوما . يخاطب أنطونيوس ايروس ويستحثه على الاسراع بالقتل قائلا « إنك لن تضربني بل ستخذل قيصر » (ف ٤ م ١٤ ب ٦٨) . أما بعد أن انتحر ايروس مستبقا انطونيوس يقول الأخير نشوانا « سأزف الى الموت وأدلف اليه كالعاشق في سرير عرسي » (ف ٤ م ١٤ ب - ٩٩ - ١٠١) .



خامسا : كليوباترا الأنثى الكاملة

من الملاحظ أن شكسبير قد قلص دور أوكتافيا الدرامي الى أقصى حد حتى انه يقل عن دور ليبيدوس مع أنها امرأة فاضلة ومع أن بلوتارخوس أولاها عناية فائقة . حقا انها عند شكسبير امرأة سلبية الى حد ما ولكنها تستحق تعاطفنا . فهي التي استغلت أسوأ استغلال على يد أخيها وزوجها وزج بها في نزاعات سياسية وعسكرية لا تتحمل هي مسؤولية تدهورها ، وراحت ضحيتها بقول ميناس عن زواجها بانطونيوس « أظن ان الدوافع السياسية لا الحب المتبادل بين الطرفين هو الذي لعب الدور الأكبر في انقراض الزواج » (ف ٢ م ٦ ب ١١٥ - ١١٦) ويصدق اينباريوس على كلامه . ويتبنأ بفشل هذا الزواج (ف ٢ م ٦ ب ١١٧ وما يليه) أما انطونيوس نفسه فقد تحدث بتلقائيه المعهودة عن هذا الزواج على أنه « زواج مصلحة » (Business) (ف ٢ م ٢ ب ١٧١) . ويبدو قيصر نفسه من البداية وكأنه يشك في نجاح هذا الزواج والا لما وجه هذا التحذير الى انطونيوس « لا تجعل هذه القطعة من الفضيلة التي جاءت بيننا كدعامة لبناء الحب ، لا تجعلها تنقلب معولا يهدم هذا الحصن فلربما كان من الأفضل أن نتحابا بدون هذه الوسيلة إن لم يحبها كلانا » (ف ٣ م ٢ ب ٢٨ - ٣٣) . وبعد أن فشل الزواج وعادت أوكتافيا من أثينا الى روما دون مركب حافل يصحبها وكانها « منبوذة » (Castaway) (ف ٣ م ٦ ب ٤٠) على حد قول قيصر نفسه . تضخمتم مأساتها وأصبح قلبها غمزقا بين عزيزين يناوئ كل منهما الآخر (ف ٣ م ٦ ب ٧٨ - ٧٩) . ولكن شكسبير لا يحفل كثيرا بمأساتها فهي لا تمثل بالنسبة له سوى وسيلة استغلها لتحقيق صلح هش بين الغريئين سيتهي بانفجار أوسع نطاقا من ذي قبل وعندما تتحطم هذه المرأة لا

يفعل المؤلف أكثر من أن يجعل شخصية مثل مايكيناس تقف بأن كل القلوب في روما تحبها وتشفق عليها إلا أن انطونيوس هاتك الحرمات الذي ألحش في ملاذه تخلص منها وسلم قياد أمره وسلطانه الى عاهرة (ف ٣ م ٧ ب ٩٣ - ٩٧) . فأوكتافيا اذن هي الزوجة الفاضلة التي داس عليها انطونيوس بأقدمه لكي يصل الى زهرة العشق الياينة : كليوباترا .

ولن نستطيع أن نعرف مدى التقلص الذي أصاب دور اوكتافيا في الاحداث الا اذا رجعنا الى رواية بلوتارخوس الذي استغل الى أقصى حد شخصية هذه الزوجة الفاضلة لابرز نقائص انطونيوس والتهجم عليه هو وعشيقته الساحرة . وسيزداد احساسنا بهذا التقلص المتعمد من جانب شكسبير اذا قارنا ما فعله ازاء اوكتافيا بما فعله ازاء تفصيلات أخرى دقيقة كان يمكن أن يخلدها أولا يتوقف عندها كثيرا . وأبرز مثل نضربه لذلك هو الوصف الذي يعطيه لنا الشاعر عن أول لقاء بين انطونيوس وكليوباترا فلقد استغرق هذا الوصف حوالي ثمانية وثلاثين بيتا على لسان اينوباريوس أثناء حديث له مع اجبريا ومايكيناس في روما (ف ٢ م ٢ ب ١٩٠ - ٢٢٦) ويكتسب هذا الوصف أهمية خاصة لأنه يأتي فور الاتفاق على زواج اوكتافيا - انطونيوس ويهدد دراميا بصورة مبكرة جدا لعودة انطونيوس الى مصر بعد أن تشتمل الخلافات من جديد بين انطونيوس وقيصر رغم هذا الزواج . يقال أحيانا ان سمة نثر بلوتارخوس الشعرية جعلت مهمة شكسبير وهو ينظم مسرحية « انطوني وكليوباترا » سهلة ميسورة ويستشهد أصحاب هذا الرأي بوصف بلوتارخوس الشاعر للقاء العاشقين لأول مرة على ضفاف نهر كيدنوس . ولا يمكن أن نسلم بهذا الرأي دون بعض التحفظات اذ علينا بالبحث أولا ما اذا كانت هذه الشاعرية في الوصف المكتوب باللغة الاغريقية قد بقيت في الترجمات اللاتينية أو الفرنسية أو الانجليزية لنص بلوتارخوس والتي اطلع على أحدها شكسبير . ومن جهة أخرى فحتى لو سلمنا بأن هذا الوصف شاعري فقد يكون بمثابة « بقعة قرمزية » (على حد قول هور اتيوس) بمعنى أن رواية بلوتارخوس ككل ليست بمثل هذه الشاعرية . ويضاف الى ذلك ان هذا الوصف وان كان ذا ألوان لا يخلو من روح النثر وكان على شكسبير أن يذل الكثير ليطويعه للشعر المسرحي الخلاب . ولا ننسى أن بلوتارخوس يزرع تحت وطأة الطنطنة والالتواء والتسكع في دروب العبارات الطويلة أو المتقابلة وتكديس أكوام الصفات والالفاظ التي قد تجم الغاري الى بعض المراتق . صفوة القول ان شكسبير تكبد مشقة فائقة لكي يخرج من هذه المادة الخام بالوصف الهام والتفصيلي الذي يرد على لسان اينوباريوس في مسرحيته . وهذا يعني أن وراء هذا الجهد المبذول تكمن أهداف درامية رئيسية .

يقول اينوباريوس (بترجمة محمد عوض) « ان السفينة التي قدمت عليها كانت كعرش مرصع وكانت تتلألأ كأنها لهب النار فالأخرة مصنوعة من الذهب المطروق والشرع من نسيج بنفسجي اللون وينبعث منها أريج العطر الذي جذب لها قلب الرياح حتى كادت هذه تغمر عليها من شدة الهيام بها ، أما المجاديف فكانت من خالص الفضة وتقلد المياه على ترنيم الآلات الموسيقية حتى جعلت المياه التي دفعتها تزداد سرعة كأنها تعشق ضرباتها أما شخصها فكل وصف يعجز عنه ، وكانت مستلقية في مقصورتها المصنوعة من خيوط ذهبية أما قوام جسمها فيفوق تمثال الهة الحب فينوس الذي جعله خيال مبدعه أكثر جمالا من الخلقة الطبيعية وعلى جانبيها وقف ولدان جميلو القسمات وكأنهم أبناء فينوس (كيويدي في صيغة الجمع بالنص) التسمين (عدلنا في الترجمة التي تقول هنا « الهة العشق كيبيد المتسمة » ٩) وبأيديهم مراوح متعددة الألوان تثير الهواء فتشتد حمرة خديها بدلا من أن تبردهما وكأنهم قد أثاروا الحرارة التي استخدموا في تخفيف وطلاتها « ويضيف « أما نساؤها فكن كنبات اله البحر (عرائس البحر) كل منهن جميلة كغيد البحر في الأفاقيص . وقد قمن بخدمتها يقظات وزدن في جمال الصورة بحركاتهن الرشيق اللاتي كن يدينها ، وقد وقفت عند سكان المركب واحدة من هؤلاء ، توجه السفينة وكانت جبال السفينة وأشرعتها تتيه عجا بلامستها لهذه الأيدي الناعمة التي تلامسها وتنبعث من السفينة روائح عطرية لا يعرف مصدرها فيشم رائحتها رجال الشواطئ » وقد خرج كل سكان المدينة لرؤيتها على حين كان انطوني جالسا وحده في السوق يكلم الهواء لأنه لم يجد متسعاً له غيره ولولا خوفه من أحداث فراغ (كوني) للذهب هو بنفسه لرؤية كليوباترا وأحدث خرقا في الطبيعة » (ف ٢ م ٢ ب ١٩٣ وما يليه) . (٣٩)

وقد تبدو قدرة شكسبير الفائقة على تحويل الوصف السردى الى موقف درامى في هذا الوصف لأن اينوباريوس بشيء من التلذذ يعيد خلق اللقاء الأول بين انطونيوس وكليوباترا لأجريا ومايكيناس الشغوفين لسماع هذه الأخبار . ويعبر موقف هذين المستمعين المتلهفين عن تأرجحهما بين عدم لرضى الروماني وجهة النظر الرسمية المنتقلة للرفاهية المصرية من جهة والاعجاب الشخصي بجاذبية وسحر كليوباترا من جهة أخرى وتسلط الأضواء على هذا الموقف المتأرجح كجزء من التذبذب المأساوي المسيطر بصفة عامة على جو الأحداث المسرحية يولي شكسبير عناية فائقة لهذا الوصف ليظهر لنا طرفي هذه الأرجوحة المأساوية . فتتقلب صورة بلوتارخوس عن الزورق ذي المؤخرة الذهبية الى « زورق كالعرش

المزركش المحروق في النار . . . » (ف ٢ م ٢ ب ١٩٤ - ١٩٥) بصورة العرش تروحي بالفخامة الملكية التي تزداد رونقا بذكر الذهب رمز الملكية والخصوبة الجنسية كما سبق أن ألمحنا والمعدن الملكي الذي يربطه الشاعر هنا بالعنصر الأعلى « النار » عن طريق كلمة « المحروق » Burned burnished^(٤٠) . وهذا الوصف على لسان اينوباريوس في الفصل الثاني من المسرحية لا يأتي به شكسبير جزافا وإنما هو نوع من التشوف الدرامي للأحداث ويشكل نغما عمدا لغنائية مشهد موت كليوباترا في نهاية المسرحية فهي هناك تستعد للرحيل في رحلتها الأخيرة إلى عالم الآخرة في أجمل زينة وأبهى ملابس وكأنها تعيد للحياة - كما يفعل اينوباريوس الآن - لقاءها الأول بانطونيوس على ضفاف نهر كيدنوس . وتقول كليوباترا أيضا في لحظاتها الأخيرة أنها أصبحت من « نار وهواء » بعد أن تخلصت عن عنصرها الآخرين « السراب » و « الماء » إلى الحياة الدنيا .

ومن وصف بلوتارخوس الثري إلى الموقف الدرامي والتعبير الشعري عند شكسبير أصبحت السفينة من الذهب الخالص تجري على صفحة المياه كقطعة متوهجة من النار لأن أشعة الشمس - وهي رمز الملكية - تطيع هذه الصورة بخسوط ذهبية تلف المركب كله . ومن موسيقى التجانس الشعري في هذا الوصف الشكسبييري أن الكلمات الرئيسية في هذه الفترة تبدأ بحرف « d » وهي (Barge burnished : burned beutenetc) وتصبح « الشراع الأرجواني » و « المجاديف الفضية » عند بلوتارخوس شيئا آخر عند شكسبير (ف ٢ م ٢ ب ١٩٦ وما يليه) - الذي لا يركز على الأشرطة بل على اللون نفسه وهو الأهم هنا بالنسبة له لأنه لون ملكي يتلام مع الفخامة الشرقية التي يعتمد المؤلف إبرازها بينما يتحدث بلوتار عن رائحة العطور التي يفوح شذاها من الزورق فإن شكسبير قد جعل الأشرطة المعطرة تشد إليها الرياح شدا لطيب شذاها الساحر وهذه صورة شعرية من خلق شكسبير وتنم عن تهميرة حسية ملموسة وفريدة من نوعها لأنها تربط بين الأشياء بعلائق لا تقوم إلا بين الأحياء ولا يدركها عموم الناس ، لقد جعل الرياح التي تنتفخ الأشرطة على علاقة حب معها مما يردد صدى أنفاس انطونيوس المتلهف على اللقاء بكليوباترا . بالمثل تندفق المياه وكأنها عاشقة تسمى وراء المجاديف التي تمخر عباب النهر وتخلق فراغا لا يدمر حيث تندفع مياه أخرى جارية لتسد الفراغ كما تسعى كليوباترا الآن بسرعة تجاه انطونيوس لتسد الفراغ الواقع في قلبه ومن حوله .

وبينا يحكي بلوتارخوس أن كليوباترا قد ارتدت ملابس جميلة كذلك التي ترتديها فينوس في الرسوم يجعلها شكسبير أجمل من فينوس التي يصورها الفنانون عادة أجمل مما هي في الواقع . ويتحدث بلوتارخوس عن غلمان ذوي جمال فنان في حاشية كليوباترا أما شكسبير فيصفهم بأنهم « ذوو غمazes » (ف ٢ م ٢ ب ٢٠٦ وما يليه) ويمدنا بصورة نادرة نقف فيها أمام تناقض شاعري عجيب وجذاب فهو لاه العصبية - كما ورد عند بلوتارخوس - ينفخون الهواء بمراوحهم على كليوباترا ولكن وجنات كليوباترا - في مسرحية شكسبير - تزداد توهجا كلما هب عليها هواء مراوحهم . وفي التعبير الانجليزي المستخدم نجد تقابلا فريدا بين « التهميرة » و « التوهج » موازيا لتقابل آخر في كلمتين متجاورتين هما (U-II did did) ويقول شكسبير في وصفه لجاذبية كليوباترا وهي على ظهر زورقها « ان المدينة القتت بسكانها عليها » (ف ٢ م ٢ ب ٢١٦) . فهو هنا يحسد المدينة ويجعلها تأتي أفعالا ملموسة كما هو واضح من الفعل « القتت » وتحسيد المدينة هنا يرمز إلى مغناطيسية السحر في جمال كليوباترا نفسها إذ استطاعت أن تبعث الحياة في الأشياء . أنها تشد إليها كل من (اوما) رآها بحيث لا يملك قدرة المقاومة وإلى درجة أن انطونيوس بعد أن هجر مواطنو المدينة مدينتهم وجد نفسه وحيدا يسلم نفسه بالصغير وهنا يصيب شكسبير هدفا آخر من بين الأهداف الكثيرة التي حققها بهذا الوصف موضع التحليل ونعني أن المقارنة بين الملكة المتوجة في موكبها النهري الحافل من ناحية والقائد الروماني المهجور في عزلة الوحشة من ناحية أخرى توضح أن كليوباترا قد حققت انتصارا ساحقا عليه حتى قبل أن تلقاه وفازت بالجوالة الأولى قبل أن تبدأ عبارة الحب والسحر .^(٤١)

ولقد قصد بوصف اينوباريوس للقاء كيدنوس أن يكون غنائيا في شعره خياليا في جوه وأن يأتي على لسان اينوباريوس بالذات وهو الذي يتمتع بقدر كبير من البرود والصرامة . لطبيعة المتحدث اذن هي التي تعطي لهذا الوصف تأثيرا أقوى لأنه اذا كان هدف شكسبير هو تحسيد جاذبية كليوباترا وتصوير حياة الرفاهية الشرقية فإن رجلا معتدلا مثل اينوباريوس هو أنسب من يعطينا وصفا لها لأن كلامه سيكون أكثر اقتناعا من أي شخص آخر يميل إلى المبالغة والتهميل . واذا كان وصف اينوباريوس العاقل المعتدل قد أمدنا بصورة خيالية نادرة عن سحر الملكة

(٤٠) الجدير بالذكر أن ت . س . البوت عندما أراد أن يصف امرأة غنية وجميلة قال (The Waste Land, 2, 77ff)

« ان الكرسي الذي يجلس فوقه يلمع على الرخام كمرش محروق »

(Like a burnished throne)

(٤١) راجع

G.B. Harrison, Shakespeare's Tragedies (Routledge & Kegan paul London 1951 repr. 1966) (pp. 203-226 esp. pp. 209-210.

المصرية وبهاثنا فأننا يمكن أن نتصور مدى التأثير الذي ستمارسه هذه الملكة على رجل عاطفي يعشق الحياة مثل انطونيوس . فهذا ما يلوح اليه اينوباربوس (ف م ٢ ب ٢٢٢ وما يليه) عندما يصف كيف استعد انطونيوس لكي يذهب لتناول العشاء على مائدة كليوباترا فلقد خلق ذهنه عدة مرات مما يظهر عصبيته وعجزه عن مقاومة اغراءات كليوباترا وهو عجز غريزي في انطونيوس الذي - كما يقول اينوباربوس - لم تسمع منه أية امرأة كلمة « لا » . ومع أن هذه الكلمات تنم عن سخرية خفية من ضعف انطونيوس أمام النساء إلا أنها في نفس الوقت توحى بمدى حب وتعاطف اينوباربوس تجاه سيده . وهكذا تستطيع عبقرية شكسبير المسرحية أن تصيب عدة أهداف برمية واحدة .

وعيب بعض النقاد على كليوباترا عنفها مع الرسول الذي أنبأها بزواج انطونيوس من أوكتافيا . والبعض الآخر يرد هذا العنف الى عدم تأكيد كليوباترا من صدق مشاعر انطونيوس وخوفها المستمر من هجرانه . والجدير بالذكر أن الملكة الانجليزية اليزابيث تمتعت بطبع مماثل ظهرت آثاره في خوف ورعب الرسل منها ، وهو طبع أعجب به كثير من الانجليز كسلوك ملكي يعلو فوق النقد والمؤاخذه . ومن ثم فانه من المحتمل أن معاصري شكسبير كانوا ينتظرون الى سلوك كليوباترا مع الرسل نظرة تحالف رؤيتنا نحن أبناء القرن العشرين . ويرى بعض المؤرخين في الملكة اليزابيث « عنقاء » فريدة من نوعها لا يمكن اختضاعها للمقاييس العادية فلم يتكرر في التاريخ شيء مثل قصة الحب التي دامت خمسا وأربعين سنة بين اليزابيث تيدور (١٥٥٨ - ١٦٠٣) وشعبها الانجليزي . لقد خطبت ودهم منذ البداية وضعت نفسها في خدمتهم ومخلقتهم وزينت نفسها من أجلهم فبدت جميلة أو أكثر من جميلة وأحاطت نفسها بحاشية بالغة التأنق والتأنق . ومن أجل شعبها جعلت نفسها لطيفة المعشر مرة ومستبدة متغطرسة مرات . لقد كانت كالعاشق الوهان الذي يشكل نفسه ويكيف سلوكه بمقدرة غريزية فائقة وفق ما يرغب المعشوق . ولم تنس هذه الملكة أن تزرع في قلب شعبها شعور الغيرة والقلق عليها اذ خالفت ملاطفتها له ببعض اللطاعات والصفعات وقد تقبل بعض نصائحه الصادرة عن طيب خاطر بالتأنيب العنيف أو البرود الصامت ولكنها قد تزجرهم وتمنعهم من أن يدسوا أنوفهم فيها لا يعينهم ويدخل في شئون النبلاء فقط . كانت دائما حريصة على أن تخلق جوا عاصفا في العلاقات بينها وبين شعبها وذلك على فترات متقاربة ونية أن تنتهي الأمور دوما وكما هو الحال في مشاجرات العشاق بطلوع شمس الصفاء الغلاب وتزايد المشاعر القلبية عمقا . أحبت اليزابيث شعبها أكثر من أي شيء آخر ، هذا صحيح ، ولكن المؤرخ المحقق أو الناقد المدقق يقف في حيرة من أمرها ولا يستطيع مهما بذل من جهد صادق أن يعرف على وجه اليقين مدى الصدق في سلوكها ومقدار الزيف أو التصنع في حياتها . وهذا هو بالضبط حالنا مع كليوباترا في الروايات التاريخية الكلاسيكية وفي مسرحية شكسبير .

إن ما تصوره مسرحيات شكسبير التاريخية بصفة عامة و « انطوني وكليوباترا » بصفة خاصة من مشاهد الحروب الأهلية والغلاقل السياسية في عصور سالفة يعتبر غير ذي معنى إن نحن عزلناها عن الخلفية السياسية والفكرية لعصر الشاعر نفسه . لقد كانت مقارنة الانسان بالدولة فكرة رائجة - كما رأينا - في عصر اليزابيث الذي اتسم بطابع سياسي جوهره السعي الى تحقيق الوحدة القومية في إطار دولة مركزية واحدة وتدعيم المؤسسات الوطنية السياسية الاجتماعية والدينية ، وذلك في مواجهة التكتلات الاقطاعية والسيطرة البابوية على مقدرات العالم المسيحي . كان هناك سعي حثيث للوحدة وكانت الملكة اليزابيث نفسها ترمز الى هذه الوحدة المنشودة لأنها وهبت حياتها كلها لتحقيق هذا الأمل . ورغم أنها احتلت العرش في سن الخامسة والعشرين إلا أنها تمتعت بشخصية قوية مكتنها من مخاطبة كل طبقات الشعب وفئاته من مثقفين وتجار الى رجال دين وقراصنة محترفين ، ففازت باعجاب الجميع واستقطبت حولها هالة من صفوة أهل البلاد وأصحاب الحل والعقد . ولقد كان تعمقها في الثقافتين الاغريقية واللاتينية علاوة على درايتها باللغة الايطالية عاملا من عوامل تقوية صلتها برجال القلم الذين ما برحوا يتننون بشخص الملكة ويعملون منها جزء لا يتجزأ من النظام الكوني نفسه . تلك هي الملكة التي كانت تسيطر على نخلة شكسبير وهو يرسم ملامح كليوباترا ولا شك أن هناك عناصر كثيرة مشتركة بين الملكتين دون أن يصل الأمر الى حد التطابق .

اد ينبغي أن نضع في الحسبان ما يراه بعض النقاد من أن شكسبير قد حسن في صورة انطونيوس الموروثة من رواية بلوتارخوس على حساب شخصية كليوباترا التي جعلها الشاعر - كما يعتقد هؤلاء النقاد - أكثر خشونة ومشاكسة وانحرافا مما وجدها في مصدره الكلاسيكي . ويرى أتباع هذا الرأي أن شكسبير قد نقل التركيز في شخصية كليوباترا من الجنس الى التحليل النفسي لهذه الملكة النادرة لا لرغبة منه في تحسين وتعظيم صورتها وإنما لأن الذي كان يؤدي دورها على المسرح هو أحد الصبية إذ لم يكن مسموحا للنساء إبان ذلك العصر بالتمثيل . ونحن نعتقد أن في هذا الرأي شيء كثير من التجني لا على كليوباترا شكسبير فحسب بل وعلى فن الشاعر العبقرى .

لقد كتبت السيدة أنا جيسون كتابها المشهور عن بطولات شكسبير ، فنقلت فيه خمسا وعشرين صورة تحليلية من صور النساء في مسرحيات

هذا الشاعر منهن نساء الذكاء والفطنة ومنهن نساء المطامع والمغامرات ومنهن نساء العاطفة والحياة . وكل واحدة منهن لا تشبه الأخرى في جملة صفاتها وتصرفاتها . وصفوة ما قالته هذه الناقدة انها هي نفسها وهي امرأة كانت تنظر في مرآة شكسبير لتصحيح منها معلوماتها عن النساء ومعرفتها بهن ولا سيما وهن تباين مثل هذا التباين الذي لم يسبق له مثيل^(٤٢) . وأما عن كليوباترا بالذات فيقول برادلي^(٤٣) ان أشياء كثيرة سيئة يمكن أن يقال عنها ولكن كلما قيلت مثل هذه الأشياء وتكرر ذكرها ازدادت كليوباترا روعة ورونقا . ان ممارسة فن السحر الجنسي على الرجال هو جوهر وجودها في الحياة (Raison detre) حتى أنها عندما تفشل أو تظن أنها فشلت في جذب العشيق الحالي تجتهد ذكريات الماضي الحافل بالإنجازات مع عشاق آخرين سابقين . بل انها لا تلتقي برجل كان ما كان سقيرا أو رسولا الا ورغبت في السيطرة عليه بسلح الأنوثة فهي بذلك تشبع رغبة داخلية في تكوينها العضوي والنفسي . انها سمراء لأن اله الشمس - كما تظن - وقع في حبها ! . وعندما تقترب منها يد الموت تحس بلمساتها وكأنها دغدغة الحبيب . وتخشى أن تستبقها ايرامس الى الموت فتحتفي من دونها بالقبلة الأولى من أنطونيوس ! أنها شخصية قوية مرنة تتلون بكل الألوان وتتحدث بكل لسان وتحمي كل الحيل وكأنها الثعبان . فهي تستطيع أن ترفع جسد حبيبها الثقيل من الأرض الى قبرها - بمساعدة وصيفتين فقط - وكانت من قبل قد ادعت عدم القدرة على الوقوف وأنها على وشك الموت ان لم يحملوها الى انطونيوس ! ويقول بعض النقاد أن كليوباترا شكسبير تبدو في الجزء الأول للمسرحية وكأنها عاهرة ملكية تفعل كل شيء من أجل حياة الشهوة ويدينون كليوباترا زاعمين أن موتها لم يكن مطهرا لأنماها ولم تتحول بعلة نبيلة شريفة ، كل ما حدث قبيل رحيلها هو أنها أرادت أن تتزين لكي تبدو جميلة حتى وهي في طريقها الى الموت ولا سيما انها تعلم بأن قيصر سيأتي ليلقي نظرة أخيرة عليها . فموتها إذن في رأي هؤلاء النقاد لا ينم عن بطولة كما هو الحال في انتحار انطونيوس .

وقبل أن نشرع في الرد على مثل هذه الآراء بالغوص في تحليل شخصية كليوباترا نود التنويه الى أن هذه الملكة كانت تجسد بالنسبة للرومان كل ما تعني كلمة « مصر » . وهذا ما احتفظ به شكسبير في مسرحيته اذ يجعل انطونيوس لا يخاطبها في أغلب الأحوال الا بهذا الاسم « مصر » ومن ثم فان محاولتنا لفهم ملامح صورة مصر بالنسبة لانطونيوس والرومان هي في نفس الوقت محاولة لسبر أغوار شخصية كليوباترا تعالوا نسمع انطونيوس وهو يصف مصر لرفاقه الرومان فيقول ان المصريين يقيسون ارتفاع النيل بمقاييس في الهرم ويقدرن حال الخصب والجذب حسب ارتفاع فيضان النيل وانخفاضه فكلما ارتفع الفيضان زاد النماء وعند انحسار مياه النهر ييلد الزراع جويوه ويحصده بعد وقت قصير وتتوالد الشعبان المصرية من الطمي بفعل الشمس وهذا هو شأن التماسيح أيضا . وعندما يتساءل ليبيدوس - أحد السامعين - عن شكل الحيوان الذي يسمونه التماسيح فيجيبه انطونيوس الثمل بأن له شكلا خاصا به فهو عريض قدر عرضه وطويل قدر طوله ويسير بأعضاء جسمه ويعيش بما يتغذى به وعندما يفقد العناصر يتحول الى مخلوق آخر وله لون خاص به (ف ٢ م ٧ ب ١٥ وما يليه) ، هذا هو سحر الشرق الذي تمثله مصر ويتجسد في كليوباترا التي يصفها اينو باربوس لاجريا ومايكيناس فيقول « ان التقدم في السن لن يزيل شيئا من نضارتها ولا التعود على رؤيتها بقادر على أن ينقص مثقال ذرة من محاسنها العظيمة الفريدة من نوعها . فاذا كانت النساء الأخريات يستهلكن بالشهوات التي يثرنها فانها - أي كليوباترا - لا ينال الاسراف في الشهوات من مفاتها بل تشعل الفؤاد ولعابها وشغفا بالاقبال عليها والعنفات التي تعتبر في ذاتها خبيثة وردية تكتسبها بهجة وجمالا حتى أن رجال الدين يباركون رعونتها » (ف ٢ م ٢ ب ٢٣٨ - ٢٤٣) .

(٤٢) سبق ان ناقش الاستاذ عباس محمود العقاد هذا الرأي في كتاب « التعريف بشكسبير » (دار المعارف بمصر الطبعة الثالثة ١٩٧٦) ص ١٣٧ .

(٤٣) (١٩٠٩) A.C.B. Bradley, Oxford Lectures on Poetry

(٤٤) بيبي ارنست تشانز دفاعه عن وحدة و انطوني وكليوباترا ، الدرامية على اساس فكرة التناقضات بين مصر وروما والمقابلة المتوازية بين كليوباترا وانطونيوس . وهذه التناقضات تتناسب مع سرعة تغير المكان بين روما والاسكندرية وغيرها ولكننا نخرج بوحدة اجمالية للتصميم المعماري للمسرحية ككل (Ernest Schanzer, op. cit., p. 132f) (ولكن كالتنبيه الى ان كل ما تبقى من الرومانية (« Romanness ») في و انطوني وكليوباترا » ليس الا بقايا شاحية حل وشك الزوال . ان السلوك الروماني لا وجود له في المسرحية الا في الاحاديث ويجهد المرء نفسه عينا اذا بحث عن علامة واحدة خالة على الفضائل الرومانية في الفعل والممارسة . وقد يبدو امرا لغزا ان نضع و انطوني وكليوباترا » ضمن و المسرحيات الرومانية » لان النقاد عندما يتكلمون عن الصفات الرومانية في هذه المسرحية فهم يتحدثون عن شيء لا وجود له . ومع ان المسرحية تطرح صراحا رمزيا بين مصر وروما فان الصور الشعرية المستوحاة من مصر تطرح في شيء من التفصيل اكثر مما تراه الصور المستوحاة من روما . وهنا تبرز مسرحية و كوربولانوس » كدليل على ان شكسبير كان قادرا على ان يستوحي أسلوبه المجازي من روما وصراحتها ولكنه كف عن ذلك في و انطوني وكليوباترا » لشعوره العميق بأن زمس روما الصارمة قد ولى . ومع ان المرء يمكن ان يتبع ضربا من المقابلات ذات المغزى بين روما ومصر في و انطوني وكليوباترا » - كذلك التي تنازل العمل النشط في روما والكسل والجمول في مصر - ولكن اعتبار هذه المقابلات مطلقة قد يضلنا ولا سيما اذا ادى ذلك الى اجمال كيف ان الرومان في هذه المسرحية قد و تمسروا » الى حد بعيد في أخواقهم وآرائهم . حقا ان المقابلة بين مصر وروما تتطور بصورة ملحوظة في الجزء الاول من المسرحية ولكنها بدلا من ان تبلور تتعرقل وتسطع في منتصف المسرحية عندما يلحم الحق الحدث الدرامي . ذلك ان المسرحية تجري أحداثها في حو من العالمية التي تتيح للأحياء الفرصة التحرك هنا وهناك بسرعة مذهلة وبسبب هذا التنقل السريع يحدث تداول بين الماطق والبلدان بحيث يصبح التمييز بين المصري والروماني

لقد صور بلوتارخوس كليوباترا مخلوقا غامضا وملترا يتمتع بجاذبية سحرية لا يعرف عنها ولم يرد شكسبير أن يفك طلاسم هذا اللغز أو يبسطه ولا أن يفبر مصدر هذا السحر لأنه أدرك أهمية الغموض والألغاز في خلق الجاذبية الدرامية لهذه الشخصية الرئيسية في مسرحيته . وبرغم هذا الغموض تبرز بعض الملامح الواضحة في شخصية كليوباترا مثل الغرور والزهو ، القسوة والجبن ، الجمال الساحر والذكاء والدهاء والحياة المعقدة . ولكن شخصيتها أكثر من حاصل جميع هذه الصفات فجورها غير محدد ولا يمكن حصره في تعريف جامع مانع وهنا سر الغموض الملغز والجاذبية الأبدية . أما كيف حافظ شكسبير على طلاسم هذا اللغز مغلقة فبوسائل عدة أولها أنه جعل جميع الشخصيات من حولها يطرحون آراءهم في مسلكتها وأخلاقها وأسلوب حياتها فتباينت هذه الآراء وتفاوتت وامتدت على طول المسافة بين طرفي النقيض فهي بغى غجرية ، مومس شهوانية ، روح زائفة ، عشيق لا مثيل لها ، سيدة متسلطة وملكة زانية ومصرية نادرة ومخلوق عجيب وعروس من عرائس الجبن ، وهي أسيرة الفخامة وأجل من افروديت ، ذات الملية فذة ، وذكاء فائق وثورات خيالية وما إلى ذلك من صفات متجانسة وغير متجانسة .^(٤٥)

ووسيلة أخرى يتبعها الشاعر وهي أنه خلق من حولها تناقضات واستقطابات مما يزيد الغموض في شخصيتها فالشهوات الجسدية التي انغمست فيها - كما سبق أن ذكرنا - لا تستهلك شيئا من جمالها وتفتتها بل تزيدها اغراء . وكل ما تفعل يناسبها حتى أنها تحيل النقص كمالا والقيح جمالا بل أن رجال الدين يباركون فسوقها ! وهي لا تشبع شهوة الرجال بل تزيدهم جوعا على جوع والمراوح لا ترطب جسدها بما تثيره من هواء ولكنها تلهب حمرة خيلها فتزيدهما وهجا على وهج . أما جمالها فيصارع الزمن ويتنصر عليه فالزمن يبل وجمالها لا يقنى ولا تدبل له نضرة . انها تجمع بين الآدمية والألوهية جمعها بين شهوانية الجسد وصفاء الروح ومثل هذا المخلوق العجيب جذير يحب غير عادي ومن ثم اذا أردنا أن نقيس مدى حب انطونيوس لكليوباترا فلنبحث عن سموات جديدة وأرض جديدة فحبها أكبر وأرفع من حدود عالمنا هذا الضيق .

ووسيلة أخرى يلجأ إليها الشاعر ليزيد من الغموض في شخصية كليوباترا هي ترديد الشائعات من حولها بين الحين والآخر . ومن هذه الشائعات ما يوحي بأنها ساحرة أي تمارس فنون السحر فالشاعر يوحي بذلك دون أن يؤكده تأكيدا قاطعا . أما أهم وسائله في خلق لغز كليوباترا فهي كلماتها هي وتصرفاتها التي لو تابعتها بدقة من أول المسرحية إلى قرب نهايتها لما عرفنا كيف نجيب على هذه الأسئلة . هل خدعت كليوباترا انطونيوس وخانتة ابان معركة أكتيوم ؟ ماذا كان يعني سلوكها المريب مع ثيوداس رسول قيصر ؟ هل استسلم أسطولها في الاسكندرية بناء على أوامر منها ترتبت على صفقة تأمر بينها وبين قيصر ؟ وكلها أسئلة يمكن أن نلخصها في سؤال واحد أساسي وجوهري في المسرحية كلها هل كانت تتخلص الحلب حقا لأنطونيوس أم كانت تخدعه ؟ حقا اننا نستطيع الاجابة على هذا السؤال الهام وبقية الأسئلة السابقة ولكن متى ؟ بعد أن يسدل الستار في نهاية المسرحية ، أما قبل ذلك فكلها أسئلة مطروحة بلا جواب محدد أو في الواقع بأجوبة عدة متناقضة . ولا تأتي الاجابات المحددة نوعا ما الا بعد أن تنتهي كل الأحداث والمشاهد وعندها يجد القارئ أو المشاهد نفسه مضطرا لمراجعة أحكامه الأولية وتصحيح مواقفه منها . وتلك قمة شكسبيرية في اتقان الحبكة الدرامية .^(٤٦)

أمرا مسيرا وغير مطلق . أن مصر وروما في المسرحية تتفاعلان وتتبادلان التأثير والتأثر نتيجة المواجهة . وهكذا يظهر الرومان شغلا بالغا وفضولا ملموسا مجرد سماع اخباره والطبخ المصري ، مثلا (٢٣ب١ - ٢٣ ، ٢٧ ، ٢٨م٢ب١٧٦ - ١٨٣ ، ٢٨م٢ب٦٣ - ٦٥) وبالفعل تعلم الرومان كيف يقيمون « وليمة سكندرية ويوفسون رقصة » والباكتيات المصريات « (٢٣م٢ب٧٩ ، ٩٦ ، ١٠٤) وهنا يبدو الرومان حديثي العهد بالنظام الإمبراطوري فينقلون الدروس من اصحاب التاريخ الإمبراطوري العريق أي المصريين ومن الدلائل ايضا على التداخل بين مصر وروما أن أبطال المسرحية هموتون بالاسكندرية هل الطريقة الرومانية . وبأي انتحار كليوباترا ووصفاتها على اروع ما يكون الانتحار الروماني . وهكذا لرى أن « ترويم » مصر يسير جنباً إلى جنب مع « قصير » روما حتى أنه يمكن القول بأنه هل الرغم من أن روما قد قهرت مصر الا ان الأخيرة تفوقت عليها في ما يمكن أن نسميه « التنافس السلمي الحضاري » بين الامم فمن الملاحظ أن الرومان قد ذهبوا في تقليد وتبني مظاهر الحياة المصرية إلى مدى أبعد مما فعل المصريون ازاء اسلوب الحياة الرومانية وذلك واضح من لقاء كيدونيوس الذي خرجت منه كليوباترا الملكة الضعيفة « سيدة المتصربين جيما » (٢٨م٢ب١٨٤) وخرج انطونيوس من هذا اللقاء مغلوبا لا هالبا (نفس المشهد ٢٢٠ - ٢٢٦) وهكذا يمكن القول بشيء من التعميم ان روما بتوسعها في بلاد الشرق تخضع يوما بعد يوم لقوة الشعوب التي تقهرها هناك . راجع

Cantor, op. cit., p. 25-27.

(٤٥) يقول ارفنج ريتز ان كليوباترا قد تبدو متناقضة على نفسها فيما بين الفصول الاربعة الاولى من جهة والفصل الخامس من جهة اخرى ولكننا في إطار بنية المسرحية ككل يمكن أن نقول أن دورها متجانس تماما

Irving Ribner, Patterns in Shakespearean Tragedy (Methuen 1960 repr. 1971 , pp. 168-201.

(٤٦) راجع

William Rosen, "Antony and Cleopatra" pp. 201-213) in Clifford Leech ed. , Shakespeare The Tragedies. A collection of Critical Essays, University of Chicago press, Chicago — London 1965 repr. 1967 (

لذا كان أنطونيوس في المسرحية « فضيلة كاملة » (Finite virtue) ف ٤ م ٨ ب ١٧) فكليوباترا هي « التنوع بلا حدود » -infinite variety) ف ٢ م ٢ ب ٢٤١) . ولعل هذه اللاحدودية على صلة وثيقة بالغموض الملغز الذي تحدثنا عنه سالفا ولعلمها معا وراء ما يعتقد كاتب مثل نايت ، أي أن كليوباترا شكسبير تعد مزجا فريدا لكثير من مظاهر التنوع . انها تجمع كل الألوان في لون واحد منفرد وساحر لأنه يترك انطبعا قويا وباقيا . انها بمثابة قوس قزح يجمع كل ألوان الانسانية الجوهريه فهي مرة متكبرة وأحيانا كثيرة متواضعة . وهي عندما تغضب تصبح كالنمرة المتوحشة وعندما ترق تراها حملا ودعما أو بتناخجولا . وهي قاتلة الخداع ولكنها تستطيع أن تخلص الى حد الثغاني والموت في سبيل من يستحق اخلاصها هي ملكة لها كل مظاهر الأبهة الملكية ولكنها تنحدر أحيانا الى مستوى فتاة عجزية أو سوقيه . تواجه الامبراطورة الرومانية كلها وتهدها وتحفها ولكنها في حقيقة الأمر تتمتع بروح الطفل وترده وخوفه . انها أنثى نادرة فيها من الأنوثة ما لم تعرفه امرأة من قبل ولكنها مع ذلك أمازونية الطباع اذ يمكن أن تحارب بشجاعة الرجال . فاز بها أكثر من قائد روماني مقدم حقيق الكثير من الانتصارات . فهي اذن بمثابة جائزة التفوق العسكري أو مكافأة الشجاعة في الحروب . وهكذا كما يقول نايت يمكن أن نرى في كليوباترا كل نساء الأدب والأساطير فهي هيليني أو ديانيرا وهي بيتولوي أو هيبى وهي روزاليندا أو بياتريس وهي أوفيليا أو جيرتروود وهي ديزد موته أو كورديليا وهي ليدى ماكبث أو كليمنسترا انها أمة امرأة أو كل امرأة في انتظار الرجل^(٤٧) . والاسكندرية هي عاصمة السلام المصرية في مواجهة السلام الروماني . و سلام كليوباترا والاسكندرية هي سلام الحب^(٤٨) والحياة وهو سلام تنصاغر أمامه كل حروب وأجناد يوليوس قيصر وأوكتافيانوس وتبدو كمغامرات صبيانية وذلك لأن الحب هو الامبراطور الأوحى في دنيا « أنطوني وكليوباترا » .

وهكذا نكتشف - على عكس ما يرى بعض النقاد - ان شكسبير قد حسن ايضا في صورة كليوباترا المورثة عن بلوتارخوس الذي - كما لذكر - كان يكره هذه الملكة المصرية ويصف حبها لأنطونيوس بأنه « الوباء المدمر » و « أقصى الشرور وأخرها » ويقول انه اذا كانت اية باذرة للاصلاح والعدول تبذر من أنطونيوس كانت كليوباترا تقتلها في المهد وتجعله أسوأ مما كان . واذا كان بلوتارخوس قد روى لنا ان كليوباترا قد أعدت خطة الفرار حتى قبل ان تبدأ معركة اكتيوم وأن هروبها غير المتوقع كان سبب هزيمة أنطونيوس . ويرى بلوتارخوس ايضا ان كليوباترا التي خطعت لنقل اسطولها من البحر المتوسط الى البحر الاحمر لكي تهاجر من مصر نهائيا غير مكترثة بمصير شريكها في الحرب والحب أنطونيوس . وكليوباترا بلوتارخوس هي التي عارضت ارسال متاع اينوياريوس وثروته خلفه حين ترك خدمة أنطونيوس وهي التي اجرت التجارب الخطرة للسموم القاتلة على المسجونين دون رحمة . وكليوباترا بلوتارخوس هي التي انبت نفسها امام قيصر على خوفها من أنطونيوس . والمدهش حقان شكسبير قد احتفظ بهذه الصورة البلوتارخية او ما يمكن ان نسميه وجهة النظر الرومانية هذه عن كليوباترا كامرأة لعوب حتى ان سكاروس يطلق عليها بعد هروبها من اكتيوم لفظة « العاهرة » (ف ٣ م ١٠ ب ١٠) الا ان الشاعر جعل الرومانيين انفسهم ينظرون اليها بشيء من الدهش والانهار . يصفها مايكيناس بأنها « سيدة أسرة الفخامة الى اقصى حد » (ف ٢ م ٢ ب ١٨٧) ويصفها اجريبا بأنها « المصرية النادرة » (ف ٢ م ٢ ب ٢٢١) ويقول اجريبا ايضا في نفس المشهد (ب ٢٣٠ - ٢٣١) وهي أبيات سقطت في ترجمة (محمد عوض) « لقد جعلت يوليوس قيصر يلقي سيفه جانبا من اجل فراشها ، ولقد حرثها فحملت منه » . لم يشأ شكسبير اذن ان يحدف نهائيا الصورة المقيته التي حفظها لنا

(٤٧) لقد عبر نايت عن هذا الرأي في كتابه :

G. Wilson Knight, The Imperial Theme, Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies, Including The Roman Plays) Methuen 1931 repr. 1968 (.

ثم هاد واكنه في مقال بعنوان

"Macbeth" and "Antony and Cleopatra" pp. 68-82

في مجموعة المقالات المنشورة تحت اسم Clifford Leech والمشار اليه في الحاشية السابقة .

(٤٨) ان السلام هو الذي يسمح للرجال بالانغماس في ملذاتهم واشباع شهواتهم وسيارغياتهم الجنسية فهي ظل الحرب يضغط الانسان على نفسه ويخضع للصالح العام ولكن السلام الذي يصفه هامة يربط بالحب أصبح - وهذا لغز وجير - مدعاة بين الرجال ليكره بعضهم بعضا . نطلنا ان المدينة تحيا في ظروف الحرب يصح الصالح العام واضحا ولو في صورته البديلة . لقد كان الرومان يحسون بانهم في حاجة ماسة الى بعضهم البعض ليجموا انفسهم عندما يتهدهم الخطر ولكن ما ان يزول هذا الخطر حتى تبرز الشهوات والصالح الفردية لتؤكد نفسها دون رادع او وازع ودون ضرورة للتوحد في مواجهة عدواحتي . ومن هنا يأتي غياب الاشارات الى « الصالح العام » (Res publica) في « أنطوني وكليوباترا » بعكس ما يحدث في « كوريلانوس » - وهكذا لان انتصارات هينديوس على البرثيين تعني نهاية الخطر الاجنبي الكثير امام روما ومن ثم فان الرومانيين لم يعودوا بحاجة الى التوحد الا ان ثم تأتي ملاحظة اوكتافوس « ان ساعة السلام العالمي قد دنت » (ف ٤ م ٦ ب ٤) كناقوس ينذر بانديلا للشهوات والاهوال الشخصية . لقد كانت النتيجة غير المباشرة : الفتوحات وانتصارات الرومان انهم فقدوا الحاجة الى الطاعة العسكرية وهي من مميزاتهم الاساسية في عصورهم الاولى . والجدير بالذكر ان روما « أنطوني وكليوباترا » غير روما « كوريلانوس » فهي ليست مهلحة بالجور بل أصبحت اللوامم جزءا من الحياة في المسرحية الاولى ليس فقط بالنسبة للرومان الموجودين على ارض مصر بل واولئك الموجودين في ايطاليا . راجع Cantor , op. cit., pp. 132-133

بلوتارخوس وغيره من مصادرنا الكلاسيكية عن كليوباترا بل احتفظ بهذه الصورة الرومانية الدعائية عن الملكة المصرية المكروهة وتابع وسائل عدة لتخفيف أثرها وتعديل وضعها أو تحسينها بصفة عامة وكانت النتيجة أننا نرى كليوباترا أخرى غير كليوباترا بلوتارخوس . وكانت إحدى وسائله للتخلص من مساويء تلك الصورة البلوتارخية أن يجعل الرومان الحاقدين عليها والخائفين منها معجبين بها على نحو أو آخر . أما عن موضوع خوفها من انطونيوس - وهو ما قد يعني أنها لا تحبه بصدق - فقد جعلها الشاعر فكرة بنقلها لثدياس رسول قيصر الذي جاء ليدق أسفينا بين الملكة المصرية وانطونيوس ولم ترد هذه الفكرة صراحة على لسان كليوباترا (ف ٣م ١٣ ب ٥٦) . وتحجب الشاعر ذلك اية إشارة واضحة إلى أن كليوباترا خانت انطونيوس مع ثدياس هذا ، فالأخير هو الذي طلب أن يلثم يدها فعدتها له . وعندما يشك انطونيوس في نواياها أزاء استسلام أسطولها بالاسكندرية بيد ديوميديس هذه الشكوك (ف ٤م ١٤ ب ١٢١) . والأهم من ذلك أنه لا تتجمع لدينا أية أدلة مؤكدة حتى نهاية المسرحية عن وجود اتفاق خائن يجمع قيصر وكليوباترا ضد انطونيوس وبرهان ذلك ما يدور بينها عند لقاءها قرب نهاية المسرحية .

هكذا تظل علاقة الحب بين انطونيوس وكليوباترا - وهي محور المسرحية - محل نقد وهجوم ومثار تساؤلات وشكوك من بداية المسرحية إلى نهايتها . ويظهر الاستياء الروماني من جانب اتباع انطونيوس وخصومه وما عدا ذلك فيبقى أمر هذا الحب ملغزاً ومحيراً ويزيد من غموضه التأكيد على المتعة الجسدية طوال المسرحية ثم انبائها بانتحار كليوباترا في سبيل من تحب وهي صاحبة الماضي الحافل بالغراميات والحيل ونوبات الغضب والغيرة . ولا نعرف على وجه اليقين هل كانت كليوباترا خائنة أم لا ، فموقفها مع ثدياس تلغى الشكوك وانطونيوس نفسه يتأرجح بين الثقة والشك في سلوكها ، أنه يؤكد لها أن حبه غير محدود ولكنه يرحل إلى روما ويهجر كليوباترا ليتزوج اوكتافيا وكم من مرة اتهم الملكة المصرية بالخيانة ونعتها بأسوأ النعوت . وجنبا إلى جنب مع هذا التذبذب السلوكي من قبل العاشقين يستخدم شكسبير صورا شعرية كثيرة تعبر عن التغير والتقلب وازدواجية الحياة ذات الوجهين تماما مثل انطونيوس نفسه الذي - كما تقول كليوباترا - يبدو تارة مثل جورجونيوس وأخرى مثل مارس . كل ذلك يساهم في رسم جو الشك وتعميق مفهوم الغموض العام حول الاحداث والمواقف والشخصيات في المسرحية كلها .

أما ما يحتفظ بتطلعاتنا ويشد انتباهنا عبر كل الفصول والمشاهد في المسرحية هو ادراكنا أن العاشقين لم يعرف كل منهما الآخر حق المعرفة - فكل منهما لا يفهم ولا يريد أن يفهم من الآخر إلا الصفات والملاح التي يمتلكها هو أما الصفات الأخرى التي لا يشتركان فيها فيسيء كل منهما فهمها أو تجاهلها . كليوباترا مثلا تعرف أن انطونيوس يعطي أهمية كبيرة لمركزه وسمعته في روما ولكنها لا تفهم شعوره بالحجل أزاء انحرافه غير الطبيعي . أنها تسأل اينوباريوس ما إذا كانت هي أو انطونيوس المخطيء في سلوك كل منهما إبان معركة اكتيرم وهذا يعني أنها لا تفهم موقف انطونيوس الصراع الداخلي الذي يعانيه بين شعوره العاطفي تجاهها من ناحية وإحساسه بالواجب القومي والمصلحة الوطنية من ناحية أخرى . أما انطونيوس فلم يستطع أن يستوعب طبيعة كليوباترا كامرأة تعيش للحب بحيث يصبح سلوكها المغالز لرسول قيصر ثدياس أمرا طبيعيا بالنسبة لها فمغازلة الرجال عندها أمر حيوي كالماء والهواء فهو غذاء روحها حتى أنها تعجبت وتألّت عندما اتهمها انطونيوس بالخيانة وقالت في دهشة « ألم تفهمني بعد ؟ » (ف ٣م ١٣ ب ١٥٧) . وحتى مرحلة متأخرة في المسرحية كان انطونيوس لا يزال في شك من حبه له ويقول « ... قلبها الذي ظننت أنني تملكته كما تملكته هي قلبي » (ف ٤م ١٤ ب ١٦) ويمكن أن نفتخر لكليوباترا غيرتها وعنفها الثائبي وخداعها الساخط أن تذكرنا أن مرد كل ذلك هو عدم تأكدها من صدق حب انطونيوس وعدم شعورها بالأمان . وكم هو مثير للسخرية التراجيدية أن انطونيوس يتهمها قائلاً « العاهرة التي تحولت ثلاث مرات » في الوقت الذي لم يعد يصدق هذا القول عليها قدر ما يصدق عليه هو نفسه . نعم لقد عاشت هي ثلاث قصص غرامية ولكن القصتين الأوليين مع جنيابوس وبومبي ويوليوس قيصر لا ترقى إلى مستوى القصة الحالية مع انطونيوس . ثم أنها لم تكن أحدا من عشاقها فهي لم تهجر أيا منهم من أجل عشيق آخر ولكن انطونيوس هو الذي هجر فولفيا من أجل كليوباترا ثم ترك الأخيرة من أجل اوكتافيا . ولا يمكننا أن نلوم كليوباترا على أنها لم تدرك مدى سيطرة حبه على قلبه ، لقد سمعناه نحن المشاهدون يقول في روما أنه تزوج اوكتافيا زواجا مصلحيا ولكن أني لكليوباترا وهي في الاسكندرية أن تسمع ذلك ؟ وإذا سمعته فكيف تصدقه ؟ . وبما يثير السخرية أيضا أن الأمر سينتهي بانطونيوس إلى أن يهجر اوكتافيا إلى الأبد من أجل كليوباترا .

ومن المفيد هنا تذكر أن شكسبير عندما شرع في نظم مسرحيته كان موضوع انطونيوس وكليوباترا قد أصبح من أشهر قصص الحب الشائعة شبه الأسطورية لما بها من غموض والغاز . وللانقسام في الرأي حول مسألة الحب في هذه المسرحية جذور قديمة تبدأ من بلوتارخوس مروراً بدانتشي (١٢٦٥ - ١٣٢١) الذي وضع كليوباترا في الحلقة الثانية من الجحيم في « الكوميديا الإلهية » وبيوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) الذي بدأ الخيط الطويل من كتابات عصر النهضة عن كليوباترا (٤٩) . وفي قصيدة تشوسر (حوالي ١٣٤٥ - ١٤٠٠) « أسطورة النساء الطيبات » (Legend of Good women) تظهر كليوباترا زوجة صالحة مخلصه تتبع زوجها إلى العالم الآخر . وجدير بالذكر أنه منذ عام ١٥٤٠

وحتى عام ١٩٠٥ كتب حوالي مائة وسبع وعشرون عملا مسرحيا عن كليوباترا منها سبع وسبعون مسرحية وخمس واربعون اوبرا وخمس باليهات . واذا اردنا ان نخرج بفكرة اجمالية عن كليوباترا ابان عصر النهضة سنجد انه شاعت لها صورتان الأولى كضحية بائسة من ضحايا الحب والثانية كامرأة فائنة الجمال ساحرة الجاذبية غررت ليس فقط بانطونيوس وانما ايضا بيوليوس قيصر من قبله وهو « اشهر الرجال في كل هذه الدنيا » وغررت ايضا بآخرين غيره . صفوه القول ان الازدواجية والغموض الموجودان في شخصية كليوباترا وفي موضوع الحب بل وفي المسرحية كلها يعكس ما ساد ابان عصر النهضة من عدم وضوح الرؤية او بالاحرى تعدد الآراء وتباينها حول هذه الملكة المصرية . ثم ان كليوباترا مثل انطونيوس فريدة من نوعها ولا يمكن اعتبار قصة حبها من الطراز العادي او الشائع لقصص الحب .

ولنتوقف قليلا عن متابعة حديثنا بشأن العاشقين لننوه بان سوناتا شكسبير تسجل تورطا له مع من اسمها « السيدة السوداء » (Dark Lady) وهي التي - كما نرى - تقابل عاطفة انطونيوس تجاه كليوباترا الذي احب هذه الملكة المصرية وهو على علم تام بانها هوائية متقلبة كما انه لم يثق بها ابدا ثقة مطلقة وهو موقف يقابل ما نفهمه من قول شكسبير في السوناتا رقم ١ بيت ٣٨ « عندما تقسم حبيبي انما مخلوقة من معدن الصديق اصدقها مع علمي بانها تكذبي »^(٥٠) ، وقاما كما رأينا بالنسبة لكليوباترا التي تناسبها كل الاشياء فحتى العيوب تستحيل فيها الى مزايا نجد شكسبير يسأل « السيدة السوداء » او « الغامضة » قائلا من اين لك ذلك التناسق مع الاشياء السيئة . . . الى درجة انه - كما اعتقد - يتفوق على كل مساوئك ويكل جدارة « (سوناتا ١٥٠) . وكما اتهم انطونيوس كليوباترا بانها تحولت ثلاث مرات اي انها لم تكن نخلصة لثلاثة عشاق ينهم شكسبير « السيدة السوداء » بانها « حثت بقسمين » الا انه لم يستطع مثل انطونيوس ان يتغلب على جاذبيتها .^(٥١)

فلا يمكن اذن لثل هذا الشاعر ان لا يتعاطف مع العاشقين في مسرحيته « انطوني وكليوباترا » . ولكننا ينبغي ان لا ننتظر من شكسبير الذي يشير تطوره الدرامي الى تزايد في عمق تفهمه لتعقيد الحياة الملتزم ان يأتي في اواخر سني انتاجه الادبي بعد كتابة مسرحيات مثل « هاملت » و « عطيل » و « الملك لير » و « ماكبث » لينظم مسرحية « انطوني وكليوباترا » واضعا لها موضوعا محددا وهدفا وحيدا او بسيطا وهو تجسيد العشاق او ادانتهم . وبعبارة اخرى فانا نعتقد ان شكسبير لم يهدف الى تأييد او استنكار الحب على حساب الواجب ونرى انه لا يحفل بالجانب الاخلاقي لقضية الحب اكثر من مجرد استخلاص العبر والدروس من قصص التاريخ المشبورة في الماضي البعيد للاستفادة منها في الحاضر والسير على هديها في المستقبل . على ان النغمة الاخلاقية التي تتردد اصداؤها بين الحين والآخر في المسرحية تجمع بين اخلاقيات روما الوثنية والمجتمع الاليزابيثي المسيحي . فانتحار العشاق مثلا الذي كان في العصر الروماني عملا رائعا يؤتي في سبيل الحب وغيره من القيم الانسانية العظيمة يأتي على خلاف النظرة المسيحية للانتحار كخطيئة من الكبائر المحرمة .

ان تبسيط اختيار انطونيوس كاختيار بين الحب والواجب فقط امر يضعف المسرحية . فالمشكلة فيها اكثر تعقيدا من ذلك . ان رحيل انطونيوس من مصر الى روما ليس عملا سياسيا فحسب وانما هو ايضا مجهود اخلاقي يبذله البطل لكسر « هذه القيود المصرية الثقيلة » . ان الملكة التي تبدو واثقة وساخرة في الفصل الأول المشهد الأول تنخل عن مكانها في المشهدين التاليين لامرأة عاشقة قلقة وغير مستقرة هي نفسها التي عكر صفوها ان فكرة رومانية قد اصابته المعشوق انطوني وقطعت عليه وعليها لحظات المرح (ف ١ م ٢٥ ب ٧٥) . وعندئذ تبدو قبضتها عليه اقل ثباتا مما كانت من قبل بل هانحن نفاجأ مع كليوباترا بان انطونيوس الذي سبق له ان اعلن عن حبه اللانهائي لكليوباترا يقرر هجران هذه الملكة الساحرة الماكرة ويعود الى وطنه روما ليتزوج هناك .

ويأتي اعترافه « بالحرف » صدى لكلمات فيلو في المشهد الاستهلاكي للمسرحية مما يدفعنا الى التساؤل عن مدى صدق مشاعر انطونيوس . وفي المشهد الثالث من الفصل الأول تستخدم كليوباترا كل ما في حوزتها من اسلحة نسائية كالعتاب والتأنيب ، التهكم

(٥٠) يقول الشاعر جونان سويت (١٦٦٧ - ١٧٤٥) عن حبيته :

« انني العنبا كل ساعة بانخلاص ولكن الويل لي فانا احبها بشدة » وهو قول ترفرف فوقه روح الشاعر اللاتيني الغنائي كاترلوس (حوالي ٨٤ - ٥٤ ق . م) اذ ورد هذا المعنى في قصيدته رقم ٩٢ (XCII)

(٥١) قارن برانلي . التراجم لكليوباترا ، الجزء الثاني ص ١٩٣ وما يليها .

والغضب ، التمارض حتى الاعياء ، والتوصل حتى النهاية من اجل ان تحتفظ بانطونيوس^(٥٢) فلما ذهبت كل جهودها سدى صرخت قائلة « ان نسياني قد أصبح تماما مثل انطونيوس الذي نسي كلية » (ف ١ م ٣ ب ٩٠ - ٩١) وهي اول صرخة في المسرحية كلها تخرج من اعماق كليوباترا لتعبر عن مدى حبه لانطونيوس ولكن الاخير يأخذها على انها « طيش » او « تصنع » وعندئذ يصفها بالحمول لترد عليه « ان ذلك الذي تسميه لمولا وتحملة كليوباترا بين ضلوعها لحمل ثقيل يجعلها تنصب عرقا ولكن لتصفع عني يا سيد وعما اظهرت من عواطف لا تروق لك فهي تقتلني قتلًا ، ان الشرف يتأديك لترحل عنا فلتصم اذنك امام حماقتي . . . الخ » (ف ١ م ٣ ب ٩٣) وما يليه . فهنا شعور صادق لاريب فيه وكلمات نفيس بمعاني سامية ونبيلة لا تنكر . ومن ثم لا يمكن ان يكون هدف شكسبير الا واحد في هذه المسرحية هو تمجيد او ترذيل العشق والعشاق .

قد يبدو حب انطونيوس وكليوباترا كعلاقة محرمة وخرقاء في البداية ولكنه عندما نصل الى نهاية المسرحية يصبح حبا صادقا هذبه الزمن وشذبه المعاناة وحمقه تعرف كل منها على الآخر وعلى حقيقة مشاعره بعد ان ضاقت فجوة سوء الفهم . ان هرب انطونيوس من اتيوم في اثر كليوباترا دون اي اعتبار لوضعه العسكري او مستقبله السياسي ثم اقدامه على الانتحار فور علمه بالنبا - الكاذب - عن موت كليوباترا قد اقعاها بما لا يدع مجالاً للشك بصدق احساسه فارفع بها الحب الى مستوى رفيع من النبالة الا ان حبه لا يزال نبيا للمخاوف والجبن والتعلق بالحياة . ويبلغ حبه لانطونيوس اعماق فؤاده حين تخرج منها هذه الكلمات « يا اشرف الرجال ليترك لا تموت » (ف ٤ م ١٥ ب ٥٩) ، « كان وجهه كالسموات » (ف ٥ م ٢ ب ٧٩ - ٩٢) . عندئذ يتغلب الحب على الخوف في نفسها واذا كانت من قبل تتحدث عن اوكتافيا كزوجة لانطونيوس (ف ٤ م ١٥ ب ٢٧) فانها الان لا تردد في مخاطبته بالقول « زوجتي اني قادمة »^(٥٣) . . . (ف ٥ م ٢ ب ٢٨٣) فهي ام اطفاله . هكذا يثبت حب انطونيوس وكليوباترا انه جدير باكتساب قيمة ايجابية في دفته وعفويته مما تسبب العاشقين تعاطف الآخرين وولاء الاتباع وهي امور لا وجود لها غالبا في عالم السياسة والساسة حيث تسود النفعية والانتهازية ويتحكم المصالح الشخصية ويقل دور الاحاسيس والمشاعر . ولعل معظم اخطاء العاشقين مثل الغيرة والغضب والقسوة يشير - وان بدى ذلك غريبا - الى حب لا يقهر وهذه الاخطاء من وجهة نظر اخرى تشير الى غلوي الفضائل وتطرف في السمو .

ونحن بذلك لا نلغي وينبغي ان لا نلغي فكرة ان كليوباترا تمثل مصر والشرق اي تجسد الماديات والولائم وكل المتع والمذات . فسحر

(٥٢) الجدير بالذكر انه يرد في قصيدة صمويل دانيال « رسالة من كليوباترا » المشار اليها اعلاه الايات التالية (مقطوعة رقم ٣٦)

She armes her teares, the ingins of deceit
And all her batterie, to oppose my love
And bring thy comming grace to a retreat.
The power of all her subtilty to prove.
Now pale and faint she languishes, and strait
Seemes in a sound. unable more to move.
Whilst her instructed followers ply thine eares
With forged passions, mixt with fained teares”.

وهذه الصورة لكليوباترا العاشقة ذات الحمل الواسعة نجدها في « انطوني وكليوباترا » بالفصل الاول المشهد الثالث ، ما يعني ان شكسبير هنا كان القرب الى دانيال من بلوتارخوس . (٥٣) من الملاحظ ان انطونيوس لم يصل الى الكمال الا في احلام كليوباترا اي بعد موته . وسنجد ان فكرة وصول الانسان الى حالة من الجمال والكمال بعد الموت فكرة مسيطرة في « انطوني وكليوباترا » وهي فكرة ذات جذور كلاسيكية ولجدها في نصوص الادب الاغريقي الروماني . يقول انطونيوس وكأنه يطبق مبدأ « اذكروا محاسن موتاكم » على زوجته الراحلة فولسا « انها وقد رحلت كانت طيبة » (ف ١ م ٢ ب ١٢٦) . وتفهم كليوباترا الموت على انه الهروب من مظاهر النقص في الهيئة الدنيا وعلى وجه التحديد وضع نهاية للشكوك حول حبه لانطونيوس (ف ٥ م ٢ ب ٤ - ٦) انها تسمى لتحقيق شيء من الاستقرار الغرامي بالموت ويتحرر روحها من آهيا الجسد لتصبح مجرد نار وهواء (ب ٢٨٩ - ٢٩٠) ويتخلص كليوباترا من الجسد تظن ان الحب (eros) سيظهر بانفصاله عن الشهوة الجسدية ولذا فهي تنظر الى الموت على انه الزواج الذي سعت اليه اناء الحياة ولم تحققه (ب ٢٨٧ - ٢٨٨) . ويبدو انطونيوس في حلم كليوباترا اكثر قربا من الحقيقة من اي شيء آخر موجود على ارض الواقع . كما لو ان مجرد تفكير كليوباترا في انطونيوس كاف ليؤكد وجوده . ففي حالة انطونيوس - وحده - لا فرق بين الوهم والحقيقة (ب ٩٦ - ١٠٠) وهكذا نجد ان حلم كليوباترا قد حقق كل احلامها وآمالها ولكنها مع ذلك تريد ان تثبت من حقيقة هذا الحلم فتتعلق الى دولايل وتحاول الحصول منه على اعتراف ما يؤكد حقيقة هذا الحلم . ذلك ان العشاق عند شكسبير عندما يصل بهم الوجد الى متناه تشككون في حقيقتهم فلها ما حدث مع روميو وروميو ووليت (ف ٢ م ٢ ب ١٣٩ - ١٤١) لقد اظهر شكسبير ان اكمل تجربة حب لا يمكن تمييزها بالضرورة من الحلم ومن ثم فهي غير كاملة . والمدهش ان كل من كليوباترا وانطونيوس ظلا في شك من حب كل منهما للآخر حتى النهاية ولم يظفوا باحداث الثنائي والاعلاض اللانهائي الا بعد ان أصبح كل منهما ان يمكن ان يسمع الاخر ولذلك لم يدرك اي منهما تمام الادراك مثلنا ماذا يعني انتحار كل منهما انظر

كليوباترا لا يغلو من جنس صارخ ومادية ظاهرة وشهوانية طاغية وذلك في مواجهة روما التي تمثل الصلابة والصرامة ، الحرب والسياسة ، الزهد والجلدية والروح الرواقية . فأيها يا ترى يفضل شكسبير ؟ من العسير ان نجيب على هذا السؤال بدقة اذ لا يمكن القول بان عبء المسرحية ودرسها المستفاد هو ان العقل افضل من العاطفة وهو تفسير قد يؤيده الاعجاب الواضح من قبل الشاعر بالصفات الرومانية وفي مقدمتها الاحساس بالواجب (Pietas) والاستقامة والصلابة او بعبارة واحدة الحكمة العملية وهي الركيزة التي تضمن بناء البنيان الاجتماعي متماسكا وتكفل السلام بين فئاته . الا اننا ومن وحي مسرحية شكسبير نحس بان غياب دفء المتعة في الطريقة الرومانية لممارسة الحياة يفقد الوجود أهم مبرراته ويسلب الحياة طعم الحياة . ان قيصر الممثل الأول للقيم الرومانية التقليدية (ظاهريا على الأقل) قد يستطيع ان يفرض الولاء ويحصل على الطاعة العمياء ولكنه مع ذلك يبقى محروما من الدفء الذي يحس به انطونيوس اثناء تعامله مع اتباعه وعلى رأسهم ابروس واينوباريوس ولا يعرف - اي قيصر - مذاق العطف والحنان اللذان يغمران احاديث شارميان وايراس مع كليوباترا او عنها . يقيم انطونيوس الولائم لجنوده بدافع الكرم والحب الصادق اما قيصر فلا يفعل ذلك الا كاتمامة سياسية تكتيكية ، وعندما يكون عنده فائض مما غنموا . حتى اوكتافيا التي يحبها اخوها قيصر حبا جما لاتنجم من الاعيى السياسية اذ يضحى بها ويهاهن على زواجها غير المضمون من انطونيوس . وهل يستطيع قيصر ان يضحى ببعض اهدافه السياسية او يجزء من مجده العسكري في سبيل اخته ؟ الاجابة طبعاً بالنفي ، اما انطونيوس فقد ضحى بكل شيء في حياته لساعات الحب والصفاء في احضان كليوباترا . ان دفء الحياة السكندرية ! يحرف انطونيوس وحده فهو يشد مايكيناس واجرييا اللذان يتوقان شوقا لمجرد سماع وصف حياة انطونيوس الشرقية من ايتوباريوس . اما بومبي فكله اذن صلفية تلتقط الاشاعات السائرة عن الاسكندرية وسكانها وليبيدوس ايضا مولع بأعاجيبها .

واذا كانت كليوباترا تمثل مصر كما يمثل قيصر روما فان انطونيوس ظل طوال المسرحية يضع قدما هنا وقدما هناك . انه كمواطن روماني يتمتع بنصيب كبير من الصلابة فهو الذي كان قد كبت شهوات الجسد في سبيل بناء المجد العسكري وربما كان على استعداد للتضحية بكليوباترا - كما ضحى قيصر باوكتافيا - لو انه كان يضمن النتائج ولكن السياسة الرومانية لا تعرف الاستقرار واللعبة السياسية كلها محفوفة بالمخاطر والتقلبات . اضف الى ذلك ان اغراء مصر وكليوباترا كان اقوى من هذه النتائج غير المضمونة . يقف انطونيوس في مركز الدائرة بالنسبة للاحداث الجارية وعليه تقع مهمة الاختيار بين مصر وروما . اما كليوباترا (ومصر) فهي التقيض لقيصر (وروما) لانها تجسد الحواس والمواطف العنصرية ورحابة التحلل او التحرر من الاخلاقيات المتزمتة . انها تمثل النظرة الجمالية للحياة والوجود وكان لا بد ان يقع اختيار انطونيوس عليها في النهاية لان انطونيوس لا تناسبه امرأة سوى كليوباترا . يقول ايتوباريوس ان اوكتافيا امرأة عنيفة رزينة وهادئة الاخلاق رقيقة الطباع وعندما تتعجب ميناس كيف لن يكون زواجها بانطونيوس ناجحا ما دام الامر كذلك فمن لايتمنى ان تكون امرأته على هذه الصورة الرائعة يجيب ايتوباريوس « هو ذلك المرء الذي لا يتصف بهله الصفات وهذا هو ماركوس انطونيوس لانه سيعود الى الطبقي المصري ثانية » (ف ٢٦ ب ١٢٢) .

لم يرفض انطونيوس القيم الرومانية نهائيا ولكنه مع ذلك انحاز الى القيم المصرية تماما لانه رأى انها اكثر ايجابية وابعث على الانطلاق الى اللاهول بينا القيم الرومانية - كما يرى - محدودة ضيقة الافق . وهو يرى ان حياة طيبة يمكن ان تقوم على اساس القيم المصرية لا الرومانية وهي رؤية توازي كما لو قلنا ان المذهب المنغمس في ملذاته احق بدخول الجنة والصعود الى السماء من المشرع المتزمت شديد الصرامة . ولكن المدينين في مسرحية « انطوني وكليوباترا » اي العشاق يلقون التطهير مثلا في المعاناة الطويلة والمهزمية . فالآلم المصاحب لحياة الأمل هو وسيلة العناية الالهية لتحقيق انتصار الانسان على نفسه . ويتمثل التطهير بالنسبة لانطونيوس في هزيمته العسكرية النكراء وانتحاره او اقدمه على الانتحار بمجرد سماعه لنبا كاذب عن موت كليوباترا . اما تطهير كليوباترا فيتمثل في بقائها حية وحيدة وسجنية في قبر اعدته هي بنفسها بعد رحيل انطونيوس ويتجسد التطهير ايضا في خوفها المستمر مما سيفعله بها قيصر المنتصر اي اقتيادها في موكب انتصاره بروما . واذا اردنا ان نستنبط نتيجة اجمالية للمسألة الاخلاقية المتمثلة في الاختيار بين القيم الرومانية والقيم المصرية ربما يمكن القول بان كلا من الاتجاهين بحاجة الى بعض خواص الاخر لنحصل في النهاية على اسلوب مثالي للحياة ولكن هذا لن يحدث قط والا فمن اين تأتي المأساة ؟

ومن ثم يمكن القول بان شكسبير الذي عالج في « الملك لير » مشكلة الخير والشر في « ماكبت » مسألة الذنب والعقاب فانه يعود في « انطوني وكليوباترا » الى علاج موضوع قديم يتمثل في السؤال : ما هي الاسس الايجابية للحياة المثالية ؟ هل هي في العواطف القائمة على جلور الطبيعة الحسية العميقة المتجسدة في كليوباترا ؟ ام هي بي مبادئ قيصر « حكيم الزمان » الذي تعد اخطاؤه اكثر فداحة من اخطاء انطونيوس وكليوباترا لانه ضيع حياته كلها وشغل الفؤاد والقلب تماما بالامور الدنيوية الزائلة ؟ وبالتالي يمكن القول بان كليوباترا هي اله انطونيوس وليست شيطانة . فهي التي انقلبت من خطر الانغلاق الخائى والانشغال الفارق في الدنيويات الرخيصة والامبراطوريات الخاوية وانطلقت به الى

افاق الانطلاق في فضاء لا محدود ولا يمكن للمثل قيصر ان يحلم به . حقا ان القيم المصرية بحاجة الى مطهر روماني لكي تصبح صالحة للبقاء وقد وجدت بالفعل هذا التطهير من خلال المعاناة القاسية . فانطونيوس يقتل نفسه على الطريقة الرومانية ليلحق بكليوباترا التي ظن انها ماتت وكليوباترا نفسها في نهاية المسرحية لم تعد تأمل سوى في الاسراع الى لقاء حبيبها في العالم الاخر فهذه غاية ما تتمنى . لقد تخلص العاشقان من خوفهما الاناني وشكوكهما المتبادلة وصارا بفضل المعاناة اكثر استعدادا للعطاء والتضحية وهو امر لم يبلغه ولن يبلغه قط قيصر .

ولقد عمق شكبير هوة الصراع بين القيم المصرية والقيم الرومانية بان قسم الشخصيات الى مجموعتين كل منها تقف تحت لوائها الذي اختارته وتحيزت له وتظل (روما تدافع عنه - فمثلا اينوياريوس الذي يقف تحت لواء القيم الرومانية يقول انه اذا كان الاختيار بين النساء وقضية كبرى ينبغي ان لا نعطي لمن اية قيمة) (ف ١ م ٢ ب ١٢٩ - ١٣٠) . وهو يحمل سيده انطونيوس مسئولية المأساة كلها لانه غلب « هواه على عقله » (ف ٣ م ١٣ ب ٣ - ٤) . وهذه فكرة رواقية بتردد صداها فيما يقوله انطونيوس نفسه بعد ان استسلم الاسطول المصري في الاسكندرية « ايه ايها العاهرة . . انك انت التي باعتي لهذا الشاب المبتدئ . ان قلبي ليعلم الحرب عليك انت » (ف ٤ م ١٢ ب ١٣ - ١٥) . وما جوهر شخصية انطونيوس سوى الصراع بين هذين القطبين فهو مرة يقول « لتغرق روما في التير وليتهم قوس الامبراطورية الهائل ! هنا فضائي : فالملك من طين وارضنا القلعة تغذي الانسان كما تغذي اردل الحيوان سواء بسواء ! ان نبلى الحياة ان فعل هكذا (ربما عائق كليوباترا) فعندما يتبادل مثل هذا الزوج الحب سواسية سوف ارضم العالم كله بالعقاب على ان يعترف بانه لا نظير لنا في احب » (ف ١ م ١٣ ب ٣٣ - ٤٠) يبدو ان شكبير هنا يشير الى طريقة الحياة المتفق عليها فيما بين انطونيوس وكليوباترا كما ورد عند بلوتارخوس (Amimetobion) . المهم ان كلمات انطونيوس المذكورة تنطق بانتصار الحب والقيم المصرية وكليوباترا على الواجب والقيم الرومانية وقيصر .

ولكن انطونيوس لا يثبت على حال . فيما ان يصل رسول يجعل الانباء من روما (ف ١ م ١٨ ب ١٨) حتى يعبس انطونيوس ويقطب الجبين وتبدو عليه علامات الصراع الداخلي العنيف . وهكذا يواظب شكبير على ان يحقق حياة انطونيوس السكندرية الناعمة بمثل هذه المضايقات التي تهدف الى تنبيهه وتذكيره بروما وواجباته ووظيفته في الحياة كما تهدف ايضا الى اذكاء نار الصراع النفسي في داخله لكي يظل الحدث الدرامي حيا . وتعلق كليوباترا على ما حدث فتقول (ف ١ م ٢ ب ٧٤ - ٧٥) بان انطونيوس كان يميل الى اللهو والمرح حتى دهمته « فكرة رومانية » وهي عبارة قصد بها ان تعني « فكرة من روما » او « فكرة ذات طابع روماني » اي جادة وصارمة . ويزيد من قوة انطونيوس وحيوية الصراع الذي يستغرقه انه على علم تام بكل مساوئ كليوباترا وبكل مضار بقاءه الى جانبها بالاسكندرية فهو القاتل بعد ان قرر الرحيل الى روما ينبغي ان احطم هذه القيود المصرية والا سأفقد نفسي في الخبل » (ف ١ م ٢ ب ١٠٧ - ١٠٨) ويضيف ايضا قوله « ينبغي ان اهرج هذه الملكة الساحرة فهناك عشرة الاف من المضار اكثر من الشرور التي اعرفلها والناجمة عن بقاءها هنا عاطلا خاملا » (ف ١ م ٢ ب ١١٩ - ١٢١) .

لقد نجح شكبير في ان يستقطب اهتمامنا حول بطلين غير عاديين دون ان يمجدهما او يدينهما ، فهو لم يقل لنا ان الحياة ينبغي ان تسير على منوال حياتهما كما لم يقل ان الحب افضل من السياسة . ولكنه لم يقل عكس ذلك ايضا . ليست المسرحية تقريراً عما ينبغي ان تكون عليه الحياة كما انها لا تمسد صيغة اخلاقية ثابتة فهي تدور حول العلاقة بين انطونيوس وكليوباترا كما يبدو حتى من العنوان . وذلك بعكس مسرحيات مثل « هاملت » و « عطيل » و « الملك لير » و « ماكبت » التي تدور كل منها حول مصير بطل فرد تهدده قوى اكبر منه سواء داخل نفسه او خارجها . اما في « انطوني وكليوباترا » فليست هناك شخصية شريرة او قوة كونية خبيثة تهدد البطلين وكل ما يشغلنا طوال المسرحية هو مصير هذين العاشقين الذي لا يتحمل وزره احد غيرهما . وليست هذه المسرحية مأساة ارسطيه تهدف الى « التطهير » (Katharsir) عن طريق اثارة مشاعر الخوف (eleos) والشفقة (ocktos) . فشكبير لم يهدف الى اثارة الخوف - وهو ما لا تخلو منه المسرحية بالفعل - ولكنه ليس من نوع الخوف المعروف في التراجيديات الاغريقية . ان مسرحية شكبير تشدنا الى احداثها وتحركنا بصدقها في تصوير المتناقضات والتعقيدات في الطبيعة البشرية . ولن يكون من المفيد - كما انه ليس من حقنا - ان نضيقها لكي تدخل في قالب التراجيديات التقليدية فهي من طراز خاص وفريد من نوعه (sui generis) ويكفي انها تعالج شخصيتين فريدتين ولها هدف متميز واثر متفرد . المأساة هنا هي مأساة خضوع البطلين لشرعية الحب رغم انها مكبلان باصفاد المسئولية واغلال الالتزامات السياسية .

ثمة شيء من الميوعة في شخصية كليوباترا وماترمز اليه وفي الحقيقة التي تقبع خلف هذه المسرحية ككل . وهي ميوعة تظهر بصورة بارزة في انه لا يمكننا ان نأخذ اي جانب دون ان نكون قد امانا الى الجانب الاخر ولا ان ننحاز الى شخصية الا على حساب الاخرى . ولعل في ذلك ما ينهض دليلا قاطعا على تفرد هذه المسرحية وصعوبة تقييمها تقيما شاملا ونهايا . فقد تكون هذه الميوعة في الحقائق المطروحة والمتناقضات المشروحة متعملة من قبل الشاعر الذي رأى ان الادانة الرومانية لسلوك العاشقين غير مجدية كما ان تأييدهما عاطفيا يبدو خاطئا وعشيا بنفس

الدرجة اذ يجب ان نضع في اعتبارنا اخطاء العاشقين لاننا اخطر من ان تغفل او تغتفر . واول هذه الاخطاء هو انحيازهما لانفسهما بطريقة قد تؤدي الى معاناة اودمار الآخرين . ومن هذه الاخطاء ايضا السلبية المتمثلة في عدم الشعور بالمسئولية تجاه الالتزامات الاجتماعية والسياسية . لقد حصلنا وأمنا لانفسهما سلافا فرديا في حين ان قيصر يمثل السلام الروماني (pax Romana) الذي يستظل العالم كله بظله ويدنو ربما ما قامت قائمة للحضارة والمدنية بل ولتعزيز تحقيق السلام الفردي نفسه الذي سعى اليه العاشقان . يقول قيصر لجنوده عشية معركة الاسكندرية النهائية ان السلام العالمي على وشك ان يستتب وسيحمل العالم ثلاثي التقسيم غصن السلام من الان فصاعدا « (ف ٤ م ٦ ب ٥ - ٧) .

ان شخصية كليوباترا في المسرحية موضع الدراسة تعد في حد ذاتها علامة استفهام كبيرة وضعها شكسبير وترك للاجيال المتتالية مهمة الاجابة عليها . انها امرأة تجمع كل صفات الخير والشر ، ومن هنا جاء ربطها بسم الثعابين ومخاطرها بالمسرحية امرا منطقيا لانها اي كليوباترا بوصفها من البشر لا تخلو من شرور بل يجري في عروقها شريان من الشر الخالص وهذا امر ضروري وحيوي خلق هذا المخلوق الانثوي الكامل والناذر اي كليوباترا . ويحيط شكسبير بطلته بجو الشكوك والشرور من خلال ملء المسرحية بتوقعات مختلفة لاختلاط الجنسين الذكر والانثى حيث تتزوج الاضداد ودائما لان الصراع بينها لا يلغي تلازمها كما هو الحال بين انطونيوس رجل الحرب والشجاعة وكليوباترا الانثى الكاملة بكل مخاطر التعامل معها . وهناك من يمللون حب كليوباترا ولانطونيوس بالخوف منه او الطموح في السيطرة على روما عن طريق الاستيلاء على قلب اسدها وفارسها انطونيوس . ولكننا نتساءل لماذا لا نأخذ حبا له على انه احساس طبيعي عميق الصدق ؟ وماذا يمنعنا عن ذلك ؟ فليس هناك بالمسرحية ما ينم بصورة يقينية على انها مخادعة او كاذبة في حباها ، فهي طوال المسرحية دائبة السؤال والتقصي عن مدى حب انطونيوس لها وتحرص طوال فترة غيابه في روما على معرفة اخباره اولا باول وترسل الرسل كل يوم من اجل هذا الغرض وتقول « ليمت شحاذا ذلك الذي يولد في اليوم الذي انسى فيه ان ارسل رسولا الى انطونيوس » (ف ١ م ٥ ب ٦٣ - ٦٥) وتقول ايضا « ينبغي ان تصله منى التحيات عدة مرات كل يوم والا فسأخلى مصر من سكانها » (ف ١ م ٥ ب ٧٧ - ٧٨) . فانطونيوس بالنسبة لكليوباترا - صاحبة الماضي الخافل - شيء اخر والدليل على ذلك انها تنهر شارميان عندما رددت الاخيرة وراءها مديحا لعشيقها السابق يوليوس قيصر (ف ١ م ٥ ب ٦٧ وما يليه) . وفي غياب انطونيوس تطلب كليوباترا من وصيفاتها ان يعطوها شرابا من عصير النباتات النوم لانها ترغب في ان تقضي فترة الفراغ نائمة ا وهي تحسد ماردان الخصي لان قلبه لم يحترق لغراق حبيب خارج مصر (ف ١ م ٥ ب ٤ وما يليه) ويشبه ماردان كليوباترا وانطونيوس بفينوس ومارس (ف ١ م ٥ ب ١٨) وعندما سمعت كليوباترا نبأ زواج انطونيوس من اوكتافيا امتنع لونها (ف ٢ م ٥ ب ٩٩ وقارن ب ١١٠) وهو رد فعل فيسيولوجي لا مجال للتشكيك فيه . .

وفي الحوار التالي بين انطونيوس واينوباريوس ما قد يفيدنا في الاقتناع بصدق حب كليوباترا لانطونيوس .

« انطونيوس : انها مأكرة فوق ما يظن البشر .

اينوباريوس : يا للهول يا سيدي ! لا . . ان عواطفها لم تصنع الا من اروع جزء في الحب الخالص . . . اننا لا يمكن ان نسميها الرياح ، والمياه ، التهديدات او الدموع انها عواصف واعاصير اكبر من تلك التي تخبرنا بها التقاويم . لا يمكن ان يكون هذا خداعا فيها وان كان كذلك فلسوف ترسل وابلا من المطر مثل جوبيتر .

انطونيوس : ليتني ما رأيته قط !

اينوباريوس : عندئذ يا سيدي لكانت رائحة الروائح قد فانتك دون ان تراها ، ولو لم تك قد حظيت برؤيتها حقاً لدفعت ثمنها غاليا من شهرتك وإجماد رحلتك « (ف ١ م ٢ ب ١٣٥ - ١٤٥) .

فاينوباريوس وهو من اكثر شخصيات المسرحية اعتدالا وبرودا وميلا لجانب العقل والمنطق - كما رأينا - هو الذي يؤكد في هذا الحوار صدق مشاعر وعواطف كليوباترا تجاه انطونيوس . بل واستطاع ان يكسب للملكة المصرية من جديد ثقة الحبيب المشكك في نواياها بعد فرارها من اكتيوم .

ويتحدث العشيقان المهزومان فيأتي حوارهما كما يلي :

« كليوباترا : يا سيدي . . . يا سيدي اصفح عن قلاحي الخائفة اذ لم اكن احسب انك ستلحق بي .

انطونيوس : مصر ! انك تعرفين حق المعرفة ان قلبي كان معلقا من نياطه بدفة مركبك وتستطيعين ان تخبريني من خلفه اينما شئت وانت على يقين تام بسلطانك على ، ويمكن لآيئة منك ان تنتزعني من الخضوع لامر الالهة . .

كليوباترا : عفوا . . عفوا .

انطونيوس : لا نلثني الدمع ، فواحدة من دموعك تعدل كل ما كسبت وكل ما خسرت ، اعطني قبلة فهي كفيلة بان تعيد الى كل ما فقدت . . ان القدر (Fortune) يعرف اننا نزيده احتقارا كلما كال لنا الضربات ، (ف ٣ م ١١ ب ٥٤ - ٧٥) .

وترتبط بصورة الافعى لانها تمدها بالحياة فضلا عن ان الانعى في مسرحية شكسبير هي التي ستعطي الموت لكليوباترا فتخلصها من خوف الأسر . وعندما يسأل ليدوس انطونيوس عن الثعابين في مصر يقول « وثعابينكم في مصر التي تنمو من طعمي النيل بفعل الشمس . . . » (ف ٢ م ٧ ب ٢٤ - ٢٥) وفي العبارة ربط واضح بين الشمس والثعابين والنيل ومصر وفيها اشارة ايضا لكليوباترا .

وعندما يبلغ انطونيوس قمة الغضب على كليوباترا يدهها بالموت قائلا « اغربي والا قابلتك بما تستحقين وقتلتك لكي يحرم قيصر من ان يجرى في موكب نصره ويعرضك على انظار الشعب الصاحب وتسيري خلف مركبته الحربية كأكبر وصمة عار لبنت جنسك » (ف ٤ م ١٢ ب ٣٢ ومايلي) ويمهد هذا التهديد دراميا لانتحار كليوباترا التي تفضل الموت على هذا المصير أي أن تساق في موكب نصر قيصر . على أية حال فان انطونيوس يستمر قائلا ؟ ربما كان من الأفضل أن أقتلك حتى امنع بموتك ان تموت عدة مرات « وهو ما يعني ان اسرها واقتيادها في موكب نصر رومانس أقطع قسوة من الموت او انه عدة ميتات لان كل لحظة فيه تعادل الموت نفسه . الموت اذن في هذه الحالة افضل من الحياة وتلك نظرة رواقية ظهرت كثيرا في مسرحيات سينيكا .

ولقد ترددت كليوباترا كثيرا في الانتحار بحكم جنبها الغريزي الذي يسلط الشاعر عليه الاضواء في مقابل التركيز على شجاعة انطونيوس . فهي التي فرت مرتين من المعارك ، في أكيوم مرة وفي الاسكندرية مرة أخرى . ولذلك كان من الطبيعي ان تتشبث بالحياة وان تتأخر كثيرا في اللحاق بانطونيوس الى عالم الآخرة . لقد بلغ بها الجبن الى حد انها رفضت أن تفتح ابواب قبرها لانطونيوس شبه الميت وشدته اليها بحبال عبر النوافذ . وجرت مختلف الطرق وشق الوسائل لتختار ايسرها واقلها الما في الانتحار . وكل ذلك يأتي على النقيض من شخصية انطونيوس ويؤكد صورته كرجل شجاع مقدم مات موة الأبطال الرواقين . ولم تقدم كليوباترا في النهاية على الانتحار الا بعد ان اخبرها دولا بيلا ان قيصرأ ينوي الرحيل الى سوريا وانه سيراسلها هي واولادها ليسبقوه الى هناك (ف ٥ م ٢ ب ١٩٨ - ٢٠٣) . عندئذ تقول لا يراس « انك ستعاملين كدمية مصرية وتعرضين في روما مثلي ، وستحملين على اكاف عبيد سفلة قلدي الملابس ومعهم مطارحهم ومساطرهم ومنشم رائحة طعامهم المزدولة ونستنشق رائحتهم الخبيثة » وتضيف « وسيعاملنا حاملو الشارات (lictors) معاملة الفاجرات وسينظم الأهالي فينا الاغاني البلديشة والاناشيد رديئة النغم . وسيؤلف كتاب الكوميديا مسرحيات هزلية يسخرون فيها من حفلاتنا الصاخبة بالاسكندرية ويصورون انطونيوس رجلا سكيما وسيمثل عظمة كليوباترا صبي صغير يصرخ ويولول ويعورني كعاهرة (نفس المشهد بيت ٢١٤ - ٢٢١) .

وعندما تقترب كليوباترا من الموت تصيها الروح الرواقية فتقول « خشية أن أؤخذ اسيرة قيصر الذي انعقد له النصر فيزين بي موكب انتصاره . مادام هناك حد للسكين وتأثير للعقاقير ولدغ للافاعي فاني في مأمن منه » (ف ٤ م ١٥ ب ٢٣ - ٢٦) . ومثل هذا المعنى أي أنه لا خوف ولا يأس مادام طريق الموت مفتوحا ويسرا يتردد كثيرا في مسرحيات سينيكا الرواقية كما سبق ان لحننا . تقول كليوباترا ايضا « دعني اموت على الطريقة الرومانية الكريمة وليكن الموت فخورا بنا » (ف ٤ م ١٥ ب ٨٧ - ٨٨) وعندما منعوها من طعن نفسها تصرخ قائلا « حتى الموت أحرم منه وهو الذي يخلص الكلاب من المرض المزمن » (ف ٥ م ٢ ب ٤٢ - ٤٣) . وجدير بالذكر أن أبطال سينيكا ايضا يعتبرون ان منعهم من ان يتحروا هو اقصى عقوبة يمكن ان تحمل بهم ، فال موت بالنسبة لهم ليس عقابا بل ثواب . وهاهي كليوباترا تنلج الموت على انه العلاج الشافي والدواء الناجع لكل داء فتقول « اين انت ايها الموت تعالى الى هنا ، تعالى وخذ ملكة تستحق الموت اكثر من عدة اطفال وشحاذين » (ف ٥ م ٢ ب ٤٦ - ٤٨) . وعندما دخل الفلاح المصري بسلة التين يتحدث فيأتي حديثه (**) بحكمة الطبيعة الرفيعة ويقول « ان حصة الافعى قاتلة » (ف ٥ م ٢ ب ٢٤٦) ولكنه يستخدم كلمة (Immortal) ربما عن طريق الخطأ غير المقصود لانها تعني « خالدة » ولكن هذا المعنى الحاطيء هو الذي يقصده الشاعر لانه يريد القول بأن هذه العضة ستهب الملكة الخلود الابدي وقد كان . وتقول كليوباترا لا يراس وشارميان « هاتي ردائي والبسني التاج ! ان بي لفات خالدة » (ف ٥ م ٢ ب ٢٧٦ - ٢٧٧) اي ان بها شوقا للخلود . وتحدث عن سلة التين فتقول « كم من اداة حقيرة تؤدي عملا نبيل ! انه يجلب الى الحرية . لقد عقدت العزم الوثيق ولا اشعر الان بأنني في ضعف النساء فانا رابطة الجأش كأنني الرخام من قمة رأسي الى اخمص قدمي ولن أعترف بأن القمر المتغير هو الكوكب الذي يشرف على مصري » (ف ٥ م ٢ ب ٢٣٦ - ٢٤١) .

وهي تطلب من شارميان تزيناها كملكة وان تضع عليها افخر الثياب وكأنها ذاهبة من جديد للقاء انطونيوس على ضفاف نهر كيلونوس (ف ٥ م ٢ ب ٢٢٧ - ٢٢٩) وبعد ان مات ايراس تقول كليوباترا عن الموت « ان ضربة الموت ستكون كدغدغة الحبيب التي تؤلم ولكنها رغبة »

(**) امتلاء حديث الفلاح بالالفاز مع كثير من التلميحات الجنسية والمفارقات والتألفات ، انه حديث ملغز يدور حول سؤال أكثر الغلزا وهو كيف يمكن للمحبي ان يعرف ماهية الموت ؟ الا ينبغي على المرء ان يموت ليعرف طبيعة الموت ؟ ليس من المحتمل ان يكون الانتحار شيئا آخر غير الانتحار الذي يعرفه الاحياء ؟

(ف م ٥ ب ٢٩١ - ٢٩٢) وتضيف « إن موتها يحط من قدرها لأنها ستكون أول من يلقي انطونيوس ذا الشعر المشط بعناية وسيألفها عن اخباري وستحظى بقبلته التي هي لي نعيم السماء الذي أتوق اليه » (نفس المشهد بيت ٢٩٦ - ٢٩٩) . وعندما تضع كليوباترا الافعى على صدرها تخاطبها شارميان قائلة « يانجمة الشرق » او « أيتها النجمة الشرقية » (ف م ٢ ب ٣٠٤) وهي نجمة الصبح او « فينوس » آلهة الحب والجمال التي أصبحت كليوباترا تماثلها وهي مشرقة على الموت مشرقة على الرحيل الى انطونيوس . وبعد ان احسست بلدغة الافعى تتحدث عنها فتقول « انها حلوا كالبلسم ورفيقة لطيفة كالنسيم أي انطونيوس . . . سأتناول اخرى » (ف م ٥ ب ٣٠٧ - ٣٠٨) . وبينما هي تلفظ انفاسها الاخيرة تقول « ها قد بدأت حياتي الموحشة تنقلب الى حياة افضل . كم هو تافه ان تكون قيصرًا فهو ليس القدر وإنما عبد له ومنقل لا هوائه . وكم هو عظيم ان تفعل الشيء الذي ينهي كل شيء ويمنع حوادث الحظ (القدر) ويوقف غدرها ، ويجعلنا ننام ولا نطعم الطعام الأرضي الرضيع الذي يطعمه الشحاذ الفقير ويصير الامبراطور سواء بسواء » (ف م ٥ ب ٣٢٥ - ١ - ٨) . أما قيصر فيعلق على موتها قائلاً « لقد اظهرت نفسها في نهاية حياتها اشجع مما كانت ، فلقد توقعت نيائي تجاهها فلما كانت صادقة الحدس بطبعها نفذت ارادتها » (ف م ٥ ب ٣٣٢ - ٣٤٤) ويضيف وقوله « انها تبدو كالثامنة وكأنها تريد ان توقع انطونيوس اخر في فخ جمالها الفتان » (٣٤٢ - ٣٤٤) .

وهناك احتمال ان يكون شكسبير قد تأثر بسفر الرؤيا (٥٦) وهو يصف موت كليوباترا وكان هدفه التعبير عن فخامة نهايتها وعظمة ابطال المسرحية ككل . وان موت العشاق عند شكسبير ليس شيئاً عرضياً ولكنه بطريقة أو بأخرى النهاية المناسبة لتحقيق ذواتهم . انهم يسعون الى مآسائهم ليتجنبوا السقوط في علم كتيب ، السعادة التقليدي تحت اقدامهم ولكنهم يرون حاجزاً في سبيل الوصول الى اهدافهم العليا . اما سعادتهم المنشودة فهي تشوف لانهائي وسعى للاشباع أو التشبع الذي لا يمكن تحقيقه في هذا العالم . ان حب انطونيوس وكليوباترا يحملهما الى ما وراء هذا العالم الى الموت ، وهذا امر يجعلنا نعيد النظر في معنى السطور الاولى من المسرحية (ف م ١ ب ١٤ - ١٧) ونعني سعيها للبحث عن سماء جديدة وأرض جديدة . وهذه اللانهائية في رغبة كل منهما نحو الآخر هي التي تجعلهما لا يشبعان لان صورة الحب اللانهائي في هذا العالم الآدمي المحدود هي حب يبدو انه ينمو بلا حدود . وكليوباترا نفسها هي رغبة لا يمكن اشباعها من الحب بل يزداد المرء جوعاً كلما اخذ منها (ف م ٢ ب ٢٣٤ - ٢٣٧) . هكذا يواجه انطونيوس وكليوباترا حقيقة انه لا يوجد حدث أرضي قادر على التعبير عن حبهما اللانهائي لان كل الاحداث الأرضية محدودة بحكم طبيعتها الفانية . وهنا نذكر ما يقوله تريولوس لكريسيديا « هذه هي بشاعة الحب يامسيدتي ، الرغبة فيه لانهائية وتنفيذها محدود ، الرغبة لا حدود لها ، اما الفعل فهو عبد الحدود » (تريولوس وكريسيديا) (ف م ٣ ب ٨١ - ٨٣) .

لقد اعتاد انطونيوس وكليوباترا ان يقيسا حبهما بحدود الممالك ثم بالدنيا والبحار . ولكنها اكتشافاً في النهاية ان هذه المبالغة ليست كافية لأن أي شيء في الدنيا له حدود معلومة ويمثل قيمة محدودة . ثم قاسا حبهما بالكون نفسه ليكتشفا ان الكون حتى الكون لا يرقى الى مستوى ان يكون مقياس حبهما . وتيقنا ان حبهما او تشوفهما لا يمكن ان يتحقق في هذه الدنيا . لقد اكتشفا ان واحدة حبهما محاصرة بصحراء قاحلة ودافع فقدان الثقة في القيم الرومانية القديمة دفع انطونيوس أن يسلم امره لحب كليوباترا ليأخذه الى مدى بعيد للغاية ولما ظن انها ماتت ذهب الى اكثر من ذلك . اما كليوباترا فهي تفصح في النهاية عن احتقارها لهذا العالم على اساس انها تعبد انطونيوس يمثل هذا الاخلاص اللانهائي ولذلك فهي مشوقة الى السماء وتعبر عن عبثية الاحلام في بناء مجد أرضي هو على اية حال زائل يوماً ما .

لقد دفعها حبها اللانهائي للتفكير في اللقاء فيما بعد الموت وأيقظ فيها « التشوفات الخالدة immortal longings » (ف م ٥ ب ٢٨١) . ومن الجدير بالملاحظة انها (الشخصيات الوحيدة) في المسرحيات الرومانية التي تفكر في البقاء الشخصي بعد الموت على أمل اللقاء هناك . ان الموت يبدو لها كما لو كان على استعداد للسماح بأن يكونا قريبين من بعضهما البعض ولكنه في نفس الوقت سيبعاد بينهما . فبعد موتها لا يمكن ان يتحدا من ناحية ولكنها لن ينفصلا من ناحية اخرى . ان الموت لا يمكن ان يحل التناقضات في قصة حبهما ولكنه سيثبتها في حالة نهائية الابد .

شخصيات وآراء

أولا : فيليب بدريل ، محرر الموسيقى الاسبانية

مضى على أسبانيا قرنان ونيف ، وقد غابت موسيقاها في غياهب الماضي البعيدة واندثرت الآلات القديمة ، وتاه عنها صدى الأصوات الدينية الكنائسية ، وتاه معها تراثها الكلاسيكي القديم من نوايغ المؤلفين ، أما النغم الشعبي الزاخر بحرارة الدم الاسباني الايبيري الاصل ، فقد غفا هو الآخر ولكنه لم يختف تماما ، ولم يكتسحه غزو الموسيقى الايطالية بكل خواصها وألوانها المتعددة ، من الخفيف الى الكلاسيكي منها ، وكان للمسرحيات الموسيقية (Operas) النصيب الأكبر من الولع الذي أخذ بلب المجتمع الاسباني . أما عامة الشعب اولئك الذين لم يستسيعوا هذا النموذج الثقافي الراقى الأكبر مؤلفي القرن التاسع عشر من الايطاليين أمثال فردي وبوتشيني وبليني وبيتشيني ، فلم تكن تألف الاوبرا ولم تتردد عليها ، لأنها مخصصة لطبقة النبلاء والبورجوازية الثرية ، ولكن أحدا لم يبد اعتراضا على هذا اللون الدخيل والغريب عليه ، والذي أخذ بلب محبي الموسيقى أو المتفاجرين بها ، وانما تمسكت العامة من تقاليد السليمة التي لم تمس ، وأهمها نوع التوناديل (Tonadilla) وهي مسرحية غنائية راقصة قصيرة من فصل أو فصلين ، تختلف عن النموذج الايطالي للاوبرا ، في أنها تستمد الإلهام من عميق أمانى الشعب . فلم تكن ذات قوة على مقاومة ذلك الاسلوب الدخيل ذي « اللعنة » - الخاصة بالمزاج الايطالي والذي يسمونه بـ « الغناء الجميل » (EL BEL CANTO) والذي تدفق على العالم الاوربي فارضا نفسه عليه ، وقد استمال البعض ودفع البعض الآخر الى التمسك بالتقاليد الفنية القومية ، فتأزم الوضع وتصاعدت المعركة بين المؤيدين والمعارضين مما يكون له أثر حاسم في تطور الفن ، وهكذا يصاغ التاريخ .

وهنا يظهر عالم فقيه ، ووطني ، تدين له بلاده بأثارة حركة فنية قومية أساسها بعث الموسيقى الاسبانية

الموسيقار البنيز
كتالوني لمولد ... أندلسي الروح

درية فري

والرجوع للإيقاع (RYTHME) الذي ينبض بروح حية ، فريدة ، تختص بها اسبانيا ، فنجد بدليل نجاحا باهرا ، وكان ذلك حدثا في تاريخ الموسيقى الاسبانية المعاصرة ١ . ومع ذلك كان يشعر أنه لم يكمل تكوينه بعد . فاجتهد حتى حصل على منحة مالية تميز له الذهاب الى روما للإطلاع على أعمال كبار مؤلفي القرون السالفة وكان قد عكف على كتابة أول أوبرا له «آخر بني سراج» (EL VLTIMO ABENCERRABE) التي مثلت في برشلونة سنة ١٨٧٤ والتي أستلهمت جميع عناصرها من المقدمة الأوركستراية والغناء الجماعي الى الميلودي الفردية ، من صميم الأغاني الشعبية الإقليمية التي مازالت حية في أعالي الجبال وعلى سواحل الأنهار .

وكان في أوج نجاحه وغمرة طموحه ، وهو في الستين من عمره ، استأذا لتاريخ وعلم الموسيقى في المعهد الملكي في مدريد العاصمة ، وقد حقق مشروعه الكبير الذي يشمل ثلاث أوبرات ، فیدفعه به الى خلق أوبرا قومية تستقي أحداثها من الأساطير الاسبانية ، وقد أجمع مؤرخو الموسيقى على أن هذه الثلاثية الاسبانية لا تقل في أهميتها عن ثلاثية فاغنر (R. WAGNER) بالنسبة لألمانيا ، وأخيرا نال شرف عضوية الأكاديمية الاسبانية ، اعترافا بفضله في تحرير الموسيقى الاسبانية من الشوائب الدخيلة عليها والرجوع بها الى المنبت الأصلي .

ومن هنا تبدأ النهضة الموسيقية التي كرس لها بدليل جهده وحياته ، فقد بدأ رسالته عن إيمان عميق ، ومنهج محدد مدروس ، ولم يتزعزع إيمانه يوما تحت الضغوط الشديدة ، ولم تضعف عزيمته الصعوبات الجمة التي كادت ان تربك نشاطه ، فيمضي في تحقيق منهجه جادا ، ممهدا له الطريق السليم بنشر عدد لا يحصى من مؤلفات موسيقية ، وأبحاث تاريخية علمية تحليلية ولغوية ، تناولت مختلف الاتجاهات التي تخص علم الموسيقى وقد عززها بنشر قواميس تشمل تواريخ وأساليب المؤلفين الاسبان ، من صدر التاريخ حتى هذا

الأصيلة (FELIPE PEDRELL) الذي جاء في أواخر القرن التاسع عشر (١٨٩١) بمشروع ضخيم مثير ، داعيا ومناويا بنهضة موسيقية ، موضحا الالتزامات التي تساعد على تحقيقها وتبهي لها النجاح .

ولد فيليب بدريل (FELIPE PEDRELL) سنة ١٨٤١ في مدينة تورتوزا (TORTOSA) في الشمال الشرقي من الأقليم الكتالوني ، وشب في جو عائلي تشرب أنواع الموسيقى التقليدية ، من الدينية الرزينة العريقة ، الى الشعبية الحارة ، التي كان يحلو لأمه أن ترنم بها في ذهابها وإيابها ، شأن الكثيرات من نساء الاسبان ، فتركت في نفسه ذكريات وخواطر لم يحجبها مر السنين ، والتي بقي عليها ، فيما بعد ، بعضا من مؤلفاته الخالدة . وكانت أمه تأخذ معها وهو طفل ، ليشترك بصوته الرفيع في الترتيل الكنائسي ، فاكسب خبرة ودراية عززتها بعض دروس العزف والتأليف في المعهد الموسيقي ، والتي لم تدم طويلا . فقد كان بدريل عصاميا كَوْن نفسه بنفسه . وأقدم وهو في الخامسة عشرة من عمره على تأليف قطعة موسيقية كنائسية من ثلاثة أصوات (STABAT MATER) لا يقرها الا الخبير المحنك في علم التأليف ، فُعزفت في كندراتية تورتوزا مسقط رأسه ، وحقق له أول نجاح أضرم فيه الرغبة القوية في أن يتفرغ للعلوم الموسيقية ، وقد كان وهكذا يدرس بدريل ويتعمق ثم يكتب ويؤلف وينتشر انتاجه وتعرف عنه سعة العلم فتسند اليه وهو في الثلاثين من عمره قيادة أوركسترا أوبرا مدينة برشلونة . فكانت فرصة ذهبية هيأت له تحقيق بعض من أحلامه الواسعة التي مازالت تراوده إلى أن بعث من سبات دام طويلا وكاد أن يطويه الزمن ، نوعا مسرحيا اسبانيا قديما هو الزرزفيله (ZARZVELA) وهو يعادل ما يعرفه الغرب من الاوبرا كوميك (OPERA COMIQUE) أو الاوبرا (OPERETTE) حسب جدية الموضوع أو هزلته . والذي ازدهر في عهد فيليب السادس في القرن السادس عشر ، وكان أساسه الاستعانة بالنغم الشعبي

وبرغم ذلك ، نرى من مؤرخي الموسيقى ، من اعطى الاسبقية لمؤلفين آخرين مثل (GRANA- DOG , ALBENIZ) مبررين دعواهم ببيانات تاريخية تبرهن على صحة أقوالهم ، ربما في شيء من التمييز المقصود ، فلم يفتنوا الى أن البنيز عندما تقدم بأعمال مستقاة من صميم الروح الاسبانية ، كان بدريل قد علا صوته قبل ذلك بقليل مناديا برسائله القومية الثورية ، والفرق بينهما هو أن البنيز كان عازفا موهوبا يقدم أحيانه بنفسه في مختلف الصالات العامة ، وفي كثير من قارات العالم ، كما سنرى فيما بعد ، وذلك على طريقة الارتجال ، مسترعا الانتباه العالمي ، وكان ذلك غالبا بسبب تدوين أحيانه كتابة ، أما بدريل ، فلم يبرز كعازف للجماهير ، فقد كان شغله الشاغل ايقاظ الرأي العام من ذلك السبات اللاشعوري ، واقناع الشباب الموسيقي بنظرياته العلمية الفنية الحث على الالتزام بها حبا في خدمة وطنه تحت راية الفن والعلم والموسيقى ، وكان يعزز دعوته المشهورة هذه بنشر مؤلفاته تباعا ، ليسواجه بها تدفق تلك الألوان الدخيلة التي احتلت الصدارة ، حتى أن الجيل المعاصر الذي نشأ عليها وتلقاها ، وتطبع بها غافلا ، اتخذها للتعبير بها عن مشاعره عاطفية كانت أو قومية . وهنا نهض بدريل بهضته الجبارة دافعا ناقوس الخطر .

ان مجموعة الأغاني الشعبية التي ذكرناها ، والتي ظهرت من سنة ١٨٩٦ الى ١٩١٩ في برشلونة من أربعة أجزاء ، تحتوي على ذخيرة لا تنضب مما سماه بدريل « الموسيقى الطبيعية » وهي نغم فاض به شعور شخص مجهول ، عاش في ظلام عهود مضت وغبرت لأنها رمز لروح شعب بأجمعه ، فحملت ما فاضت به سريره ، وكأنه النسيم المنعش الذي مر على موسيقى بلاده وهي تشكو الفاقة والعجز .

وقد أقام المؤلف في هذه الطبوعات المتتالية شبه مقارنة بين الفولكلور المعاصر والنغم الشعبي القديم ، مبينا كيف ان العديد من مجموعات الأغاني الشعبية التي قام

المعهد ، ثم أعاد طبع ونشر المؤلفات الموسيقية للعهد السالفة والتي كانت قد طوتها القرون ، ولم يتغافل عن أهمية الأغاني الشعبية العريقة ، بعد أن نقاها من الشوائب الدخيلة التي أصيبت بها وأبعدتها عن أصالة نسبها الاسباني ، وتقدم للمجتمع بالمحاضرات والمناقشات والندوات التي تعددت في الصالونات والصالات العامة . مما أدى الى أن يطمئن إليه البحاثة الناشئون ، ويقتدون به في بناء موسيقى قومية حرة ، ويكشفون له عما يعترضهم من عقبات وما يبتاهم من يأس ، فيناقشهم بروح رحبة ، ويراجع معهم محاولاتهم الفنية بنظرة شاملة كريمة ، لا تضغط فيها على اتجاهاتهم الشخصية ، يحثهم على المثابرة لتحقيق أهدافهم بأعمال قيمة تتميز بالابتكار والجرأة في التجديد . فمنهم من جنى النغم اينما كان وقد عكف على دراسته وتحليله حسب القواعد الاكاديمية ، ومنهم من نشر مؤلفات جادة وأبحاث تاريخية ذات جدية علمية . وتجاوبت الحركة مع المجتمع المثقف الذي فطن لأهمية الوضع ، فظهرت جمعيات فنية دستورها الرجوع الى العرق والبيئة فقط في العالم الموسيقي ، كذلك الى الفن والأدب عامة . اذن كانت هناك نهضة يصعب انكار شأنها . وأبرز ما فيها هو أن القائمين بها جعلوا نصب أعينهم هدفا معينا يثبت بعزم وإيمان أنهم « أولاد بلدهم » فيأتون بموسيقى تستقي من دمهم وتربة أرضهم في الاحتفاظ بالتراث كينبوع للالهام ، وذخيرة للوصول بموسيقاهم الى الآفاق العالمية . فكانت هبة قومية ، موحدة الهدف ، وقد جمعت بينهم على اختلاف اتجاهاتهم ، وكان نشاطا ضخما واسع النطاق لم يعرف له مثيل من قبل !

وتكشف بعض أعمال بدريل عن الاتجاهات والنواحي التي كان لها أبلغ الأثر في دفع الحركة الموسيقية القومية الى الامام ، فاستحق من مواطنيه التقدير والتمجيد الذي غمر شيخوخته حتى توفي سنة ١٩٢٢ في برشلونة عاصمة كتلونية عن واحد وثمانين عاما .

منها أسس الصياغة الهرمونية للنغم الشعبي ، فتلك المقامات الكنائسية قد استمر تطبيقها في الموسيقى البوليفونية (المتعددة الأصوات) حتى أواخر القرن السابع عشر ، حينما تخلوا عنها مفضلين عليها ما عرف منذ ذاك العهد بنظام السلمين ، الكبير والصغير .

وفعلا ان هذين السلمين الحديثين ، وما يتفرع عنها من مقامات عديدة بخصائصها وألوانها المختلفة ، قد مهدت الى تقدم عظيم ، اتاح لعلم الهرموني تطورات واسعة متعددة الجوانب ، وأبرزها كانت على أيدي نوابغ المؤلفين فصارت مشروعة . ولكن بدريل لم تفر همتة ولم يكف عن الدفاع عن نظريته ، واستمر في اظهار أهم ميزات المقامات القديمة . وأيمانه بأنها أساس الصيغة الملودية للنغم ، ويفضلها يصل هذا النغم الى العهود المتابعة ، صافيا ، واضحا ، مناديا بأصواته . فهو يربط اذن أحياء الأغنية الشعبية القديمة بالرجوع الى المقامات التي توارت مع الماضي البعيد ، ولا بأس مع شيء من التجديد ، شرط أن يسلم من التحريف والمسخ .

ويقينا ، لم يكن بدريل يجهل أن بعض المؤلفات الألمانية في القرن التاسع عشر تتخللها ألوان تستعيد تلك المقامات اليونانية القديمة . وربما كان بتهوفن أول من صرح بميله بل ولعه بها كما يقول في مذكراته ، ثم اختار المقام الليدي (LEMODE LYDIEN) ليكتب الغناء المقدس LE CHANT SACRE في الرباعي الخامس عشر من أحلى وأعظم أعماله الوترية .

ولكن إعادة هذا المقام الذي لم يكن يألوه المستمع الاوربي في ذاك الحين ، ومزجه بالصيغة الحديثة بدا املاهما لروح النمط القديم لنغم مقدس ، ففاز أيضا برضى النقاد .

ويقول ستاركي (STARKIE) في كتابه القيم عن « اسبانيا » « ان من الغريب حقا ما فعله براهمز (BRAHAMS) خليفة بتهوفن عندما اخرج مجموعة من الكراسيات السبعة التي ضمت أحلى وأندر

بها الناشرون الهواة لم تصل للهدف المطلوب ، لأنها مليئة باخطاء شوهت معالمها ، قد تكون ناتجة من تنظيم هرموني مختل ، يرجع الى ان علماء السلالات البشرية ، وعلماء فقه اللغة ، والمؤرخين ، جميع هؤلاء القائمون بابحاث شاملة حول الفلكلور ، تنقصهم لسوء الحظ الدراية الموسيقية .

وكان لكل أمة اوربية في ذاك الوقت عالم حقق لها عملا مماثلا للذي قام به بدريل لاسبانيا . ففي انجلترا مثلا ظهر (CECIL SHARD) الذي قال في احدي كتاباته أنه لم ير البتة أن فنا قد ازدهر في غريبته . إن مذهبا فنيا قد أسس عن الاسلوب الخاص الذاتي لكل بلد . وبدأ هو نفسه باحثا عن الالهام في عميق ما ينبثق من الروح الشعبية ، ولم يقتصر هذا الالتزام على الانتاج الموسيقي وما له من شأن في ابراز اللون القومي الانجليزي ، بل ترك أثرا ايجابيا على مختلف الفنانين وكتاب المسرح والقصة ، الذين كان لهم الفضل اذ ذاك في اندثار المذهب الجديد المقلد لكلاسيكية (NED — CLASICISME) وفتح الطريق لكتاب ناشئين مثل ولتر سكوت (WALTER SCOTT) الذي سجل في قصصه مظاهر المجتمع الانكليزي متخذًا الاسلوب الرومانتيكي البيائد حينذاك .

واذا نظر المرء في أوبرات فيبر (WEBER) وسيمفونيات بتهوفن وأغنيات Lieder ، شوبرت ، فقد يجد أن الموسيقى الألمانية التي وصلت في عصرهم الى قمة التقدم والنضج ، لم تفضل طريقها ولم تفقد ابدا اتصالها بالروح الاصلية الجرمانية ، وهكذا كانت الدعوة في شمال وجنوب اوربيا بأجمعها .

وبرغم ان بدريل كان يدرك ان التزام المؤلف بقواعد التكنيك المتبعة عامة في كتابة الموسيقى لا يحول دون التعبير بأسلوب خاص يكشف عن المنشأ ، الا انه ناضل كي يقنع المؤلفين الأسبان في نشرته الشهيرة « لأجل موسيقانا » بأن يعودوا الى المقامات القديمة ، فيستمدوا

ومن المسلم به ان حركة كهذه لم تشمل الموسيقى وحدها ، بل تكاتف آخرون لجعلها تشمل باقي فروع الفن والفكر . ومن المفروض ايضا ان الظروف السياسية والاجتماعية قد ساهمت في دفع الأحداث الى المصير المطلوب . ولا يتنافى ذلك مع ما نتج من نشاط فردي واسع النطاق ، كالذي قام به بكل ما اوتي به من موهبة وعلم ، متقدما المؤلفين الذين حلوا حذوه في تحقيق نهضة موسيقية ، يذكرها تاريخ الموسيقى (بالنهضة الموسيقية الاسبانية) .



ثانيا : حياة اسحق البينز

كان البينز الوجه البارز في هذه النهضة الموسيقية التي بشر بها بدريل وكان نجاحه العظيم اعلانا بمولد المدرسة الموسيقية الاسبانية الحديثة .

عبثا حاولنا أن نتبع شيئا من الدقة في نقل سيرة البينز ، او نستخلص من فيض الأحداث التي تمتلئ بها والتي تلاحق بعضها بعضا ، خيطا نستبر به في وضع منهج يكشف بعضا من اللبس والغموض الذي يغمرها . وأخيرا ، وقد تعدد ذلك علينا ، استسلمنا لما روي عن اقصايص « وحواديت » تشبه الأساطير ، أفضى بها هؤلاء الذين عاشروه أو عاصروه ، وقد اكتفى بها من سبقونا من مؤرخي البينز .

ان البحث العلمي ايا كان المنهج والاتجاه الذي يلتزم به ، سوف يؤول الى وضع المؤلف وانتاجه الفني في الاطار المحيط به من حيث البيئة والثقافة ، وكذلك روح العصر وما يحمله من تطورات وتأثيرات اجتماعية وسياسية .

قالت ابنة البينز في خطاب لها موجه للمؤرخ الناقد الموسيقي هنري كولن (HENRY COLLET) « كم مرة سمعت أبي يقول انه لم يمر عليه يوم ، الا

النغم الشعبي الألماني الذي هو شغوف به ، ولم يستعمل ابدا المقامات الاصلية لتلك الاغنيات في الصياغة الهرمونية لها . وفي ذلك عمل على تجريدها من جنسيتها باخضاعها لأسلوب هرموني يعدها عن منبتها .

وينقل لنا ستاركي أيضا شيئا من آراء المؤرخ الفرنسي في المقدمة التمهيدية القيمة لكتابه « النغم الشعبي في اليونان » : « ألا يجب البتة ان يحور النغم تبعا للتصرف الهرموني بل ينظم لمطابقة النغم الأصلي ، ثم ان الموسيقى الغربية التي مازالت حبيسة المقامين الكبير والصغير سوف تتحرر ، كما ان الموسيقى الشرقية التي تحتكر النغم الميلودي سوف تتخذ مجرى هرمونيا جديدا » وهذا فعلا ما كان يؤمن به بدريل واستمر جاهدا على مر الأيام يوعز للفنانين الناشئين ايا كان اتجاههم يوجه تفكيرهم الى عميق الاصل « العرقي » وذلك وحده يكفل خلق موسيقى ذات روح اسبانية اصيلة .

وأثارت اعمال بدريل ونظرياته اهتمام العالم الموسيقي خارج بلاده ، فاعترف به كرائد من رواد الموسيقى الحديثة ، وكتب عنه الكثيرون يلقبونه بفاجنر اسبانيا المعاصرة .

أما بين مواطنيه فقد اختلفت الاراء بادیء الأمر حول المبادئ التي كان ينادي بها ، فمنهم من أعلن تأييده المطلق لما أنجزه الفن الموسيقي من تقدم محسوس ، واعجابه بما يسمونه التعبير السليم ، ومنهم من لم يشأ ان يرى فيه الا فنانا منتحلا لنظريات غيره ، من مؤلفي الغرب ، أو مقلدا لفاجنر مثلا ، ويرفض الاعتراف بانه قد نجح في وضع الدعامة لعلم الموسيقى الجديد ، وقد أصر هؤلاء على أن يغضوا النظر عن ما كانت لمؤلفاته من أسس مقنعة لقيام نهضة موسيقية قومية .

وكانت هذه معركة من أبرز المعارك الفنية التي هزت العالم الموسيقي في مختلف العصور ، والتي كان لها أثرها في تطور الموسيقى وتاريخها .

لحفظ النغم وهو في الثانية من عمره . ولم يفت الأم ذلك ، فتهتم به وتضع اصابعه الصغيرة على البيانو ، فينبهر الطفل ويصغى للرنين بشغف . ثم يذهل وينفعل لسماع النغم الذي ينبعث من اصابعه .

وهكذا بدأت حياة البنيز الفنية .

وفورا تولى أمره استاذ كبير في معهد برشلونة الموسيقى ، وكان يشمل به عطفه ورعايته ، فأمن له الطفل وتعلق به ، وسار في تقدم متزايد حتى الرابعة من عمره ، ورأى استاذ ان يبني حفلة موسيقية خصيصا له ، فأظهر مهارة مذهلة ، أثارت الجمهور الذي شك ان في الأمر خدعة وان احدا كان يقوم من خلف الستارة بعزف ما كان يتظاهر الطفل به أمامهم . فأخذوه على غرة وطلبوا منه عزف بعض المقطوعات الاسبانية السائدة وقتئذ . ولما قام الطفل بأدائها ارتجلا كما تهبأت له ، اذعن المستمعون واعترفوا انهم ولا شك أمام معجزة .

وهنا تنبه والد البنيز الى هذه الثروة الموسيقية الهائلة ، وآثر ان يستغلها لنفسه ، وكان ضئيل الدخل ، ميل للاستبداد فأخذ يخضع ابنه لتمرينات اجبارية على البيانو قد تدوم ساعات النهار . متغافلا عن ضرورة تعليمه القراءة والكتابة ، وأيضا تقول ابنته LAURA في نفس خطابها الى (H.COLLET) سالف الذكر « ان مؤرخي البنيز لم يذكروا شيئا عن ثقافته الواسعة ، مع انه لم يكن له يوما معلم ، ولم يدرس قواعد النحو الاولى . ان أبي عصاميا كلية ، وأني أذكر قوله لي بأنه تعلم القراءة من رؤية اسمه مكتوبا بالاحرف الكبيرة في الاعلانات عن حفلاته ، والتي كان يقف أمامها طويلا يتهجى الأحرف والكلمات . ومع ذلك لم يصل الى الثامنة الا وهو يقرأ الاسبانية كأى طفل اسباني في سنه ، ممن تعلموا في المدارس . وأعرف ان أبي كان متمكنا جيدا من لغات اجنبية عديدة مثل الانجليزية ، والفرنسية ، والاطالية ، وشيئا لا بأس به من الألمانية . وقد تشهد رسائله بذلك

ولاحقته آلام المرض ، وكم كان يثير اعجابنا ان نرى ان الآلام والمتاعب الجمة التي تسببها له صحته الموهنة ، لم تمس ابدا طبيعته المرححة العطوفة دائما . ولم يمسه شعور الكآبة والحسرة حتى عندما ازدادت حالته سوءا في أواخر ايامه ، ولم يفقد لحظة واحدة ذلك النور الروحي الذي كان احدى شيمه . ويصدق القول ، انه توفي وعليه هالة القديسين .

وصلق ايضا أوبري (AVBRY) عندما كتب عنه « أني أرى اسبانيا جميعها في البنيز فهو قد صورها بتعبيراته الخالصة القوية ، فصارت اسبانيا موسيقى » .

نعم ، كان حبه لبلده أساسا للالهام ، وقد يزداد عمق كلما ابتعد عن اسبانيا ، فحققت انغامه نوعا من الوحدة الفنية القومية ، شملت جميع الأقاليم التي كانت دائما وأبدا منبعها للوحي . فاكسب تلك الشخصية الفريدة ، التي وضعت في مرتبة مشاهير موسيقيي العصر .

ولد البنيز في ٢٠ مايو سنة ١٨٦٠ في مدينة تورتوزا TORTOSA من الأقليم الكتلونى في جو مفعم بالبليلة والاضطراب . وربما كان ذلك نذيرا لما آلت اليه حياته في شقى التقلبات . ويروي مؤرخه الاسباني الأول MITJANA « أنه عند ولادته لم تكن أمه في حالة تمكنها من أن تعتني به ، وكان لا يكف عن الصراخ في عصبية ، فما كان من والده الا ان طواه تحت معطفه وطاف به القرى المجاورة ، باحثا عن قلب رحيم يسد لفته لأول قوت له في الدنيا .

واستمر الطفل في صراخه المزعج حتى كاد الرجل ان يفقد اعصابه ، فصار يركض تحت المطر الغزير في ظلام الليل الكاحل ، حتى روى الطفل ظمأه . واهتدى الأب الى طريقة يتحاشى بها هذا الانفجار المروع .

وتنتقل العائلة الى برشلونة عاصمة الاقليم ، ويظهر الطفل حاسة موسيقية غير عادية ، واستعدادا مشا

الباطنية الملحة للانطلاق . وقد دفع ذلك به الى أن يفر من أهله في التاسعة ، وفي المحطة ويدون تذكرة تسلق قطارا قائما الى جهة ما ، فعثر عليه لحسن الحظ حاكم الاسكوريال ، الذي نزل به في أول محطة متوجها فورا معه الى كازينو المدينة ، حيث عزف الطفل أمام جمع غفير ونال نجاحا كبيرا وكثيرا من النقود . ثم وضعه الرجل في قطار يعود به الى عائلته . ولم يكن ذلك ما يقصده الصبي وقد تسلط عليه نداء خفي ملح يدفعه الى ما لا يدركه حدث في سنة . فترك القطار ثانية في أول محطة أخذها في الاتجاه العكسي . وكالبحر حتى دعي في عدة مدن لاهياء حفلات موسيقية أقيمت له . وهكذا مضى قافزا من اقليم الى اقليم ثم عزم فجأة أن يلحق بعائلته ، فخورا بما ناله من نجاح ومال وفير . وكان قد ذاع صيته في كل مكان وعرف عنه انه جمع مبلغا محترما من النقود ، وحث ذلك طمع بعض المحيطين به ، فأغاروا عليه في ظلام الليل وهو في طريقه الى المحطة ، وأفهموه ان المقاومة لا تجدي وسوف يعرض نفسه لما لا يشتهي ، ولم يتركوا له غير « مذكراته » التي كان قد بدأ في تدوينها . فعزف عن العودة لأهله خالي اليدين ، ومضى ثانية على غير هدى واثبا من مدينة لأخرى ، جاللا في (القارة) الاسبانية حيثما اجتذبت الظروف . مندفعاً بطبيعته ، عازما على أن يشبع غروره . واجدا في حماس الجمهور الذي أظهر هيامه بالنيو البينيز (AL NINO ALBENIZ) وانشاء الصحافة عليه وتأيدها المطلق له ، سنداً يعضد طموحه . وتشجيعا لمواصلة نزعاته الفنية ، ولكنه فوجيء يوما بعائلته التي لحقت به بحثا عنه ، ثم قدرت انه تحت ضغط نداء غريزي لا يقاوم فتركته مشجعة . فطاف بعدئذ على هواه ، حتى حثه حنينه لأمه بالعودة الى منزله في مدريد ، وكان يبدو انه ركن الى الاستقرار . ورغما عن ما فاز به من توفيق ، بدأ يشعر انه لم يتم تكوينه الفني بعد . وتحمس للدراسة في المعهد الموسيقي ثانيا . على يد أعظم أساتذته حتى فاز بالجائزة الأولى ، وكان في غضون هذه السنوات القليلة لا يهمل مناسبة ليتقدم بفنه ، في مختلف الحفلات الموسيقية ، وأمام المعجبين به من صفوة

وتدرج الطفل في اتقان فنه في معهد برشلونه . ولما بلغ السادسة أخذته امه الى باريس ليتلمذ على يد استاذ من اكبر معلمي البيانو في ذلك الوقت . ونظرا لتفوقه الواضح المتميز رأى استاذ ان يعده لامتحان القبول في المعهد الموسيقي القومي ، المعروف بأنه اختبار عسير صعب الاجتياز . وجاء اليوم المشهود ، وتقدم الطفل واعترف الممتحنون ببراعته الفريدة في عزف أصعب التمرينات وأعقدها ، وهو هادىء في غير اضطراب . وقد غلبت عليه براءة الطفولة المتفتحة إذ كان دون السن المقرر وقد دهشوا وأجمعوا على انه ذو موهبة قد يكون لها شأن في عالم الموسيقى . وفي هذه اللحظة الحرجة ، إذا الطفل يلهم في شغل عنهم ، فاذا به يسحب كرتة من جيبه ويرشق بها لوح زجاج كبيرا تطايرت شظاياه في دوي عنيف فوجئت به لجنة التحكيم . فقررت فورا ارجاء قبوله لمدة سنتين حتى يصل الى السن القانوني للقبول في المعهد .

وبعد هذا الفشل ، اذا اعتبر فشلا ، طاف به والده في أرجاء البلاد عارضا مواهبه في سلسلة حفلات موسيقية متواصلة ، فخورا بنجاح ابنه الباهر وتكرمه كعازف موهوب للبيانو أو كمنعزة زمانه ، وسعيدا بالمكسب الوافر الذي كان في أشد الحاجة اليه . فبدأ يشعر الطفل بمدى استغلال والده له ، والتحكم فيه ، حتى تنبعت فيه حاسة التحرر في هذا القيد الجبار .

وعقب حوادث الثورة الاسبانية سنة ١٨٦٨ ، نزحت عائلة البينيز مرة أخرى من برشلونه الى مدريد العاصمة . وقبل في المعهد الموسيقي ، وكان اذ ذاك في الثامنة ، فهيات لها الظروف شيئا من الاستقرار اعتمادا على ما يجلبه الابن الموهوب من رغد العيش . وكان قد عرف القراءة وتعلق بها . واكتشف (JULES VERNE) وشغف به ، وقد نفذ الى أعماقه . وقيل عنه أنه حرك فيه روح المغامرة والأسفار البعيدة ، حتى أصبحت حياته منذ ذلك الحين سلسلة مغامرات وأسفار مستمرة ، وربما كان الأصح ان ما أوعز به هذا الروائي كان يتجاوب مع ميله الغريزي للمخاطرة ، وحاجته

اسباني الأصل رحمة به ، فبهياً له الغذاء والنوم فقط لا غير .

ويلعب الحظ دوره ويعطف عليه أحد رواد المقهى من الاسبان من منظمي الحفلات الكبيرة ، وينظم له سلسلة حفلات موسيقية عبر المدن من الأرجنتين الى البرازيل حتى فنزويلا في أقصى شمال تلك المقارة الأمريكية ، عارضا مهارته في العزف على البيانو ، محاطا برعاية السلطات الرسمية التي خصصت له حرسا خاصا لحمايته . ويترك هذه المقارة متجها نحو جزيرة بورتوريكو سعيدا بما حازه من فخر ومكسب وفير ، ولقي فيها التوفيق ، وقد سبقته إليها شهرته كعازف ماهر ومرتل ملهم . ثم تابع جولته حتى وصل ميناء سنتياجو في أقصى جنوب جزيرة كوبا ، ويحكي عنه فيها بعد كاتب كوبي أنه في ليلة وصوله أعدت له أولى حفلاته الموسيقية ، وفي نهايتها قبض عليه البوليس بأمر من والده الذي كان علم من الصحافة بوجوده في تلك المدينة ، وقاده الى هافانا العاصمة ، وفوجيء الابن بوجوده في مكتب تشير فخامته على أنه يخص أحد مفتشي الجمارك الكوبية « يا لهول الصدمة يقول الصبي ، الذي نضج ونما خلال تلك السنوات الأربع التي اكتسبته خبرة وشهرة ونقودا ، غير أنه لم تخور عزيمته ، ودافع عن حسن نواياه حتى حصل على موافقة والده « اذهب يا ابني ، انك تعودت أن تطير بأجنحتك ، فابحر مسرعا الى الولايات المتحدة التي ستدوق فيها ألوان الفاقة والدل والاكرام والتدليل .

ويحكي أحد مؤرخي الاسبان ، أن البنيز أنفق في نيويورك كل ما ادخره من نقود ، اذ لم تقتنع الهيئات الفنية بمواهبه حتى أنه أجبر أن يبحث عن الرزق حيث وجد . فكان ينتظر الساعات الطويلة وصول البواخر الاسبانية لنقل الأمتعة والبضائع . ثم قبل أصحاب حانات البحارة بأن يعزف موسيقى خفيفة في ساعات الانتظار بين باخرة وأخرى . وكانت أياما عصيبة ذاق فيها مرارة الضيق والكرب ، ولكنها لم تؤثر على روحه المرححة المتفائلة . وكان قد فهم الكثير من طباع الأمريكيان وهواياتهم ، وعرف كيف يستميلهم ، وفكر

المستمعين . ولم تقصر الصحافة في تشجيعه وحثه على التقدم . ومع ذلك شعر كمن ضاق به الميدان . واستيقظ فيه شيطان المغامرة وقبذ قنوت وعززت شخصيته الفنية وهو بعد في الثانية عشرة فهجرتين العيش ونزح الى الاندلس التي كان يكن لها حنيننا خاصا . ولقي فيها ترحابا بالغا ، فهيت له الحفلات الموسيقية أينما ذهب .

واجتذبت مالقا وغرناطة وافتتن بها . وهنا أظهر مهارة فائقة في ارتجال النغم الذي يقترحه عليه المستمعون فيهمون به ويشملونه بعطفهم ويظهرون تدويقهم لهذا الأسلوب الفني ، ويتحمس البنيز أكثر وأكثر فيختار موضوع موسيقى (THEME) لأحد أساطير المعهد الرومانتيكي مثل شوبان ، وشومن وشوبرت ، وليست ويرليوز . ويعزفه ارتجالا فيثير حماس الجمهور وتأييد نقاد الموسيقى !

وفي ذات يوم وهو في قادسي علم بوجود محافظ المدينة . وفي نهاية الحفلة ، وبعد أن صفق له طويلا ، انفرد به وهدده بأنه سوف يقبض عليه اذا لم يعد لوالده فوراً . فلذر الصبي وهام على وجهه ، ورأى البواخر تتحرك في ميناء المدينة الى حيث لا يدرك . ولم يدر الا وهو في عرض البحر وقد انزل داخل سفينة اسبانية على أهبة الرحيل الى أمريكا اللاتينية ، وينكشف أمره . وتهز المفاجأة كل من كان على الباخرة ويرتبك الموقف ، ثم يظهر من بينهم من عرف « النينو البنيز » وأجمعوا على أن يحملوه حتى بيت في أمره . فقدم لهم من ذخيره الفنية سلوى لأمتيتهم الطويلة . مما حثهم على أن يدبروا له بعضا من النقود التي لم تغي دينه من ثمن التلذذة . وتلتزم الباخرة بمقتضى القانون البحري بأن تتركه في أول ميناء يصادفها ، وكان بونس ايرس عاصمة الأرجنتين في أمريكا اللاتينية . ولم يكن معه الا القليل من النقود وبعض توصيات لأشخاص مطلوب منهم مساعدته . فقام ماقاسي في الأيام الأولى من الحرمان والقلق ، وهام النهار بطوله جائعا ، باحثا عن عمل أي عمل يحميه شر النوم في العراء . فأخذ صاحب مقهى

الى الولايات المتحدة في صحبة فرقة موسيقية دون المستوى الفني ، وكانت رحلة مليئة بالمتاعب ، مخيبة للأمال ، فأسرع بالعودة وحده الى بروكسل والتحق ثانية بمعهدا . وهنا حدث ما لم يكن في الحسبان ، فاذا الشاب ذو السادسة عشر يتمرد ، فيسلك حياة مختلفة هائجة كثيرة الضوضاء ! ويعتزو مؤرخه كاستيرا CASTERA ذلك الى مصاحبة أولاد السوء ، فمال لرفقتهم وقد تسلط عليه أحدهم من أبناء أمريكا الجنوبية الغارقين في حياة الفجور والذي أفرط في ممارسة الرذيلة بكل ألوانها حتى انتهى به الأمر بالانتحار وهو مخمور ، وقد سئم الحياة . وعلم سفير اسبانيا في بروكسل بفداحة الموقف وتأثيره الأدبي والخلقي على الشباب النابغة مما أجبره على التدخل السريع الصارم منلرا البينز باعادته لعائلته مقبوضا عليه اذا لم يعد الى رشده . ولم يقاوم ، وقد حان موعد الاستعداد للامتحان النهائي ولم يتبق له الا شهر واحد . فعكف البينز على الدرس بحماس ، مصرا على أن يعرض الماضي بتفوق يثبت مهاربه الفنية الفريدة ، فاذا به يفوز بالجائزة الأولى الاستثنائية . وكان في ذلك تشريف لأساتذته فبهتوا له تحت رعاية المعهد سلسلة حفلات عبر عدد من المدن الاسبانية ، أسفرت عن نجاح فائق وريح وفير ، أتاح له لن يحقق حلما عزيزا عليه ، فلحق بليست LISZT سنة ١٨٧٨ في بودابست عاصمة وطنه المجر حيث كان في جولة فنية . وأكرم الموسيقى الكبير لقاءه وأحاطه بعطفه وتصديره ، فتنبعه البينز الى فايمر (المانيا الشرقية اليوم) ثم لما وأتمر هذا الاتصال الفريد عن تحول في تطوره الفني . وكانت تطول الأحاديث بينهما حول الموسيقى والموسيقين . ولم يبخل عليه بالتوجيهات الفنية العلمية التي اكتسبها من خبرته الطويلة وكانت تجمع بينها الموهبة الفنية والطبية المثالية ، ثم الايمان الحي الفعال والحيوية الفياضة . بل ان اتصاله بليست نبه فيه أيضا حاسة الايمان الديني ، التي تدرجت سريعا حتى صارت وكأنها حالة تقوى وورع تملك مشاعره . فتوقف في طريق العودة عند أحد الأديرة واعتكف في خلوة ، مقتنعا في اخلاص انه خلق للحياة الصوفية ، وعاش أسبوعا في عزلة تامة

في شتى الخيل ومنها أن يضع قطعة نسيج على أصابع البيانو ثم يجلس يظهره ويعزف بأصابعه معكوسة . وصفقوا له وهاموا به ، وهكذا ويفضل هذه الخدعة البهلوانية الجديرة بملاعب السيرك ، حصل على نقود أتاح له الذهاب الى كاليفورنيا ، ففوجيء بترحاب من رجال الجالية الاسبانية .

ولكن في عميق ضميره لم يكن لتلهيه ضوضاء التصفيق ولا حرارة التمجيد ، ولا سحر المكسب الوفير ، عن الشعور بأن تلك الخصوية التي تزين مواهبه سوف تدبل يوما ما اذا لم تخضع للتهذيب الاكاديمي فعزم على العودة الى أوروبا مارا بانجلترا حيث رحب به جمهور ليغربول ، ولندن أجا ترحيب ، ثم توجه الى ليزج في المانيا وانتسب الى المعهد الموسيقي ، راغبا في اكتشاف وسائل التكنيك الالمانية والاستفادة منها ، فاذا الأساتذة تقدر فيه نبوغه الفذ ، مما حث البينز على الاستقامة والاستقرار حتى نفذ آخر قرش مما اقتصده في كاليفورنيا وانجلترا . فلم يجد أمامه الا العودة الى بلاده .

ويرأى لبعض مواطنيه من المعجبين به أنه قد آن الأوان لوضع حد لهذا التشرذ الذي لا وعي فيه ، والذي حرمة من المثابرة في التعليم ، فيسعون جاهدين ليقدموه للسكوتير الخاص للملك الفونس الثاني عشر ، الكونت دي مورفي ، الذي اشتهر في عالم الفن بخبرته الموسيقية الواسعة وتأليفه العديدة ، وميله لمساعدة وحماية المواهب الناضجة ، فاكشف فيه من أول وهلة موهبة موسيقية طبيعية غزيرة ، ورأى أن يقدمه بدوره للملك الذي جاد عليه توا بمنحة تؤهله للالتحاق بالمعهد الموسيقي القومي في بروكسل عاصمة بلجيكا ، وحيث وجد من تبني ارشاده الى الأسس الأكاديمية الصحيحة التي أبعدته عنها حياة الاضطراب والقلق التي ما زال يفتقدها ، فعكف جادا على دروس السولفيج والتأليف علاوة على التدريب الصحيح في العزف . . . فهل سكن البينز ؟ أبدا . لقد ضاقت نفسه بهذا الهدوء الرتيب ، وهبت فيه غريزة الرحالة ، وألقى بنفسه في مغامرة جديدة زاهدا في كل مكان ينعم به من استقرار مادي وعلمي ، وأبحر ثانية

وتكشف وزهد ، يمضي الساعات الطويلة بين العزف على الارغن والتعبد فيجذب اليه أهل الدير بالأنغام الكنائسية التي كانت تبعد كل البعد عن المعنى الروحاني الخالص ، فلم يفت ذلك على رئيس الدير الذي كان ذا فراسة وحكمة والذي لم تخدعه مظاهر الافتتان الديني التي حلت بالبينز ، فعرض عليه سنة اختبار خارج الدير ، « ثم يجده في انتظاره » ويقول البينز « أنه كان في نيتي العودة الى الدير ، ولكنني وجدت نفسي وقد أبحرت في اتجاه أمريكا » .

وكان في العشرين من عمره . ويعلل البينز هذه النزوة الأخيرة بأنها لم تكن استجابة لروح المغامرة فقط بل أيضا لاثبات ظهور مؤلف اسباني ناشئ يقدم أعماله بنفسه ، وقد نسي الدير ومن فيه . وكانت شهرته تسبقه الى مدن أمريكا الجنوبية ثم كوبا والمكسيك ، حتى أن أحد النقاد كتب عنه : « أيتظر أن تعبر آلة البيانو هذه بأنغام أحلى وأعمق مما أتى به أصابع هذا الشاب الموهوب ؟ أنه ذوقه وشفافية في الألوان ، ومنها الى نشاط حماسي وجراة تنبه حاسة المستمع . ثم يسموا بالتعبير المتناسق الصريح الصادق بفضل الخفة والبراعة التي أنعمت بها عليه الطبيعة ، علاوة على ذلك أنه يتمتع بهيئة أنيقة جذابة قد تسحر مستمعيه وتستميلهم اليه » وعند العودة الى اسبانيا أقبل على إدارة جوقة مسرحية للزرزويله ZARAULA طاف بها ، من شاطبة على البحر الأبيض الى الجنوب الأندلسي ، ولم يصادفها النجاح الذي كان يتوقعه ، فاضطر أن يقدم امكانياته الشخصية لانقاذ الموقف ، متبرعا بحفلات موسيقية خصص ريعها لمرتبات أفراد الفرقة ومصاريف انتقالها . وحرر نفسه من هذا القيد الذي لم يخلق له ، عائدا الى برشلونة ليقدم لجمهورها الكثير من مؤلفاته . التي كان يعكف على كتابتها في أوقات فراغه . ويقال ان هذه القطع التي كان ينشرها يمينا وشمالا يزيد عددها عن المائتين وخمسين قطعة .

وتمضي الأيام ويتزوج البينز سنة ١٨٨٣ في الثانية والعشرين لآعبة بيانو تلميذة له من عائلة فرنسية نصف اسبانية من سكان جبال البرانس التي تفصل بين اسبانيا

وفرنسا ، واضعاً حداً لحياة القلق والتشرد والاضطراب . ويستقر في برشلونة وتحول من بوهيمي هائم متقلب الى زوج مثالي ، وقد ركن مؤقتاً الى الحياة العائلية السناكنة . ولم يلبث أن حشه سلطان المغامرة ودفعه دفعاً الى المجازفة بما يملك في احدى عمليات البورصة المالية المغربية . واذا هو يخسر كل ما اقتصده في السنوات الأخيرة فيضطر الى النزوح بعائلته الى مدريد العاصمة والالتجاء الى المكسب السريع ، باعطاء الدروس والحفلات الموسيقية . وكان أن أنجب من الأطفال ثلاثة ، ثم تتعاقد معه شركة (FRARD) في باريس على سلسلة حفلات خصصت واحدة لمؤلفاته الشخصية . فكان ذلك أول عرض لأعماله في فرنسا وقوبل باستحسان عظيم . ثم بلغ لندن وطاف في مدن انجلترا حتى اسكتلندا ومنها الى هولندا والمانيا . وتستمر هذه الحياة المتقلبة المتنقلة المثمرة عشر سنوات ، ولم يقنع البينز بهذا النجاح الزائل ولم يزوه به ، ولم يرض طموحه استعراض مواهبه ومهارته كعازف بيان (VIRTUDSE) فقط .

وتعتبر سنة ١٨٩٣ هذه نقطة تحول ذات أهمية خاصة في حياة البينز . فيعود الى باريس ليلتقي بأصدقائه من صفوة الموسيقيين المعاصرين ، ويشهد التاريخ أن فرنسا لم تر عهداً آخرها يمثل هذا القدر من هذه المواهب الفنية وملتقى الفنانين على مختلف ألوانهم وجنسياتهم الذين يؤمّنون اليها من الأقطار الأجنبية . وكانت باريس محورا للآراء الموسيقية المثيرة ، والمناقشات الحادة الحارة التي تصل أحيانا الى حد المعارك الكلامية الكتابية بين المحافظين من أنصار فاجنر وبيتهوفن ، وأصحاب المبادئ الحديثة بنداؤاتهم المشتعلة للبعد عن التقليد الأعمى . وضرورة احياء الروح الفرنسية الصميمة . وكانت الحفلات الموسيقية غير قاصرة على الموسيقيين ومحبي الموسيقى ، بل كانت تجذب الكتاب والمثليين وخصوصا الشباب المثقف الواعي ، وتتصف بكل مظاهر الحماس ، وتعتبر هذه الفترة من أبرز الفترات الموسيقية التي اقتصت بها السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر حتى بعد الحرب العالمية الأولى .

برشلونة ، وعاد البينز الى باريس مهزوما خائب الأمل ، بعد أن شرح وجهات نظره وآماله من تفهم معاصريه الاسبان لتوايه الطيبة في حفل تكريم أقيم له في مدريد العاصمة . واستمرت اسبانيا تتلوق أوويرات فردي ومعاصريه الطليان ، في حين أن أوروبا بأجمعها كانت تمجد البينز . وهذا مثل من الأمثلة ، وهو أنه عندما عرضت في بروكسل عاصمة بلجيكا مسرحيته الغنائية (PEPITA JINENEZ) حدث ما لم يكن يتوقعه البينز ، فقد قدم سفير اسبانيا في بلجيكا في ختام الحفلة ، وهنأ مدير المسرح معلقا أن ملك اسبانيا قد منح وسام الفونس الثاني عشر من طبقة كومندور ، ووسام جوقة الشرف من طبقة فارس لقائد الاوركسترا . وفي ذلك دلالة على موافقة الملك على النهضة الموسيقية التي يتزعمها بعض الموسيقيين ، وفي ظليعتهم بدريل والبنيز ، وعدم رضاه عن الحركة المضادة لها ، ولا عن موقف المعارضين المشاغيين الذين عملوا على عدم نجاح مسرحيات البينز في اسبانيا كحركة رجعية تسببت في أن الكثير من فناني اسبانيا من رسامين وكتاب وشعراء قد رحلوا الى الخارج .

ووصلت باريس أخبار ما ناله البينز من نجاح وشرف في بروكسل ، فهيا له أصدقاؤه ومؤيدوه استقبالا باهرا . ولكن كان البينز لم يبرأ بعد من المرض الذي اعتراه في لندن في سابق الأيام وبدأ عليه آثار الأحداث المضطربة التي عاشها . وقد أنهكه ما قد قام به من جهد يفوق قدرة البشر ، فتدهورت صحته حتى أن أطباءه قطعوا الأمل في شفائه ، فنقل الى اسبانيا سنة ١٩٠٦ ومكث بها ما يقرب من الستين ظهرت عليه فيها علامات النقصانة وأنجز مسرحية (LANCELOT) التي عرضت في مدريد ، ولكنه لم يعاف تماما وقد عاوده المرض وعاقبه الحنين الى فرنسا ، فنصحوه بالذهاب الى (NICE) في جنوب فرنسا لصلحية مناخها ، ولم يكف عن الكتابة ، ولم تقل ذخيرته الفياضة . وفي هذا الجو المفعم بالقلق والهموم أكمل الكراسي الرابعة من مجموعة « ايسريا » والتي حملت الى العالم وصيته الفنية ، وهي لب حسه

ولم يفت ذلك على البينز ، ولم يخفف من تقديره الخالص للقيم الموسيقية المعاصرة ، واستمالة هذا التباين في الاتجاهات وفي صدق الدفاع عنها . وطابت له الإقامة في باريس فاستقر نهائيا وجمع بين حبه لها باعتزافه بجميل الضيافة ، وما يكتنه من عميق الاخلاص لوطنه .

وفي باريس حيث عاش الستة عشر عاما الباقية له من حياته ، تظهر مؤلفاته تباعا ، ويتطور أسلوبه بحيث لم يعد ينبع النغم كما تندفق الكلمات بدون جهد ولا اعداد سابق . فقد أثرت فيه خبرة الايام ، والتردد على الاكاديميات الموسيقية والاتصال بمشاهير العلماء . وقد صرف الحب والألم ، فطبعته بشق . الاحاسيس ، والخواطر التي تتجلى في موسيقاه . ويختصر فيه ميل الى أن يستودع النغم أحل وأنبيل المشاعر الانسانية . فعزم على أن يرتفع الى أفق أحلامه مؤهلا بلغة فنية تصل الى عميق حس المستمع . . . وهكذا يحقق رسالته ، فيقاوم اغراء الارتهال ، ويضع وقتا في غير طوع الى التركيز على التكنيك الموسيقي الذي تجمل في مسرحياته الموسيقية .

ولم يغيب عنه ما يدين به لبلاده والتي أبعدته الظروف عنها ، فكان يذهب اليها مرارا لينظم الحفلات الموسيقية لمؤلفاته ومؤلفات معاصريه من الاسبان والذين اقتنعوا أخيرا بالملذهب الذي يتلخص بالعودة بموسيقى اسبانيا الى أصالتها ، فكان يتردد طورا على بلده ، وأخرى على مختلف البلاد الأوروبية لعرض أعماله . ومرض يوما في لندن مرضا خطيرا ، وأصبح أنه توفي فأبنته الصحافة والموسيقيون والنقاد بحرارة . وقولت عودته الى باريس بترحاب حار .

ثم نراه وقد استأنف رحلاته الى اسبانيا ومعه مشروع واسع لتجديد وعرض سلسلة أوويرات كتلونية كاد أن يطمسها الزمن ، وكان البينز يرى أنها ثروة قومية يجب احياؤها ، وفشلت محاولاته التي كان مهد لها وقد بشرت بنجاح تام . ويؤول هذا الفشل لمؤامرة مدبرة من جماعة المعارضين ، وكان شعارهم أن الفن والمسرح لا يتفقان ، وتفاقمت المعركة على غير انتظار . فترك

تعبير في قد بنيت في فترة معينة من التاريخ الحضاري ، ويجعل من الفنان ثمرة لعوامل مختلفة اختص بها عصره .

كما رأينا أن البنيز بدأ بحكم صباه الفني ، وصغر سنه اندفع في ركاب الموسيقيين العالميين في ذلك الوقت من أمثال ليست وشويرت وشويان وفير وغيرهم من نوابغ المدرسة الألمانية ، النمساوية على الأخص ، مقلدا أساليبهم الرومانتيكية بكل ألوانها ، في قطع خفيفة صغيرة ترضي حماسه وتجلج له النجاح السريع . فساهمت فعلا في اظهار مواهبه النادرة وحقت طموحه الفني ، غير أنها كانت بعيدة كل البعد عن ذاتيته ، ولم تمض تلك الفترة القصيرة عثا ، بل كانت له بمثابة فترة اجتياز وتمهين يسرت له التعرف على ذاتيته ، وتبلورت خلالها حقيقة جعلته يدرك أن قدمه لن ترسخ في طريق ليس طريقه ، وعمه شعور داخلي قوي يناهض بأنه اسباني الأصل واسباني الطبع ، فكانت انطلاقة واعية ، ثابتة ، معززة بكل ما اكتسب من نضج ، وبإيمانه أن الفن تعبير قومي وقد ساهمت مقابلته للموسيقي الكبير ليست في هذه اللحظة التي من شأنها تفتح له آفاقا جديدة وسوف لتاصيل نزعة الارتجال التي تتميز بها موسيقاه . وهكذا كان ، حيث تعبيراته في مختلف كتاباته العديدة ، وفي جميع مراحل حياته الفنية على أن الهامه ينبع من تربة بلاده دون غيرها ، وأنه يغمس قلمه في دمه ليعبر عنه . كان البنيز يتجول بروحه وذكرياته في كل انحاء وطنه معبرا عن كل بقعة فيه بخواصها الطبيعية والانسانية ، من المظاهر الدينية الشعبية ، الى فنونها المحلية ، فقليل ان هذا فن جغرافي تصوري ، وأنه يخلو من الشاعرية . نعم ، ذلك اذا كان التعبير وصفاً بالمعنى المعروف . ان اسبانيا بأكملها ممثلة في موسيقاه تنهض بكل ما فيها من حياة متأججة ، وألوان باهرة . ولكن البنيز ، نظرا لقسوة طبيعته القلة المتحررة ، لم يقو على الرضوخ لقيد معين تحدده المظاهر المرفية ، ولذلك فهو لا يحسن التعبير التفصيلي . وان الحاسة الشعرية هبة ربانية ، تتلمس البعث من عالم الخيال الى هيئة تعبيرية تميز لها الخلود . ولذا قد تحمل اعماله الدلالة على أنها وليدة انفعال

وتفكيره ، ثم يحمي خريف سنة ١٩٠٨ وهو لا يقوى على القليل من الحركة بين سريره ومقعده وكتب أربعة (MELODIES) أهداها الى صديقه (G. FAURE) ثم يتفانى أصدقاؤه الفرنسيون في التخفيف عنه ، فكان يزوره البعض يوميا . وتركت باريس (MARGUERITE LONG) عازفة البيانو الشهيرة واتخذت منزلا بجواره لتكون بجانبه ، تعزف له مؤلفاته وتقرأ له الساعات الطويلة ، بينما اجتمع باقي أصدقائه في باريس ، ومنهم ديسوسي وداندي ولالرواقتروحا على الدولة الفرنسية بأن تمنحه وسام الشرف من درجة فارس . وكلفوا صديقه المؤلف الاسباني جرانادوس بأن يذهب اليه خصيصا ويقدمه له ، فوجد حوله الكثير من الموسيقيين ومشاهير العازفين الذين سجلوا أعماله بالأنهم ، وفي مقدمتهم الثلاثي العبقري كارتو عازف البيانو ، وثيبو عازف الكمان ، وكازالز عازف الشيللو . وكان تأثير البنيز واضحا ، وقد أدمعت عيناه . ولم يمض له القدر فتوفي في ١٨ مايو سنة ١٩٠٩ دون التاسعة وأربعين يومين .

أما اسبانيا فقد أكرمت بالاجماع للمواطن الفذ الذي أخرج بفنه بلاده من ظلمات الأجيال ، وجعل لها صوتا عاليا ، حتى خصومه السابقين قاموا بواجبهم بكثير من التأثير والخشوع وعندما وصل جثمانه الى محطة برشلونة ، استقبل أهل كتلونية الابن المجيد استقبالا مهيبا ، وعزفت الموسيقى أعمال بيتهوفن وفاجنر وفوريه ، تحت العلم الاسباني .



ثالثا : المناخ الموسيقي في اسبانيا في عصر البنيز

لم نرقصة حياة البنيز والأطوار التي مر بها ، الا تمهيدا لفهم أعماله عبر التطورات الفنية التي انفعول بها ، وذلك للكشف عما تكنه حياته وأعماله من ظواهر تكمل بعضها بعضا . وقد يدعونا ذلك أن نسلم بأن الموسيقى

تعبيراتهم الموسيقية حتى ان لحق هذا بالمؤلفين الاوربيين ، ومنهم من امتدت ايديهم الى اسبانيا البلد التي تعتبر من أغنى بلاد العالم من حيث غزارة النظم وتعدد الايقاع الشعبي . أنه ذخيرة لا تفتى ، وكنتز يعتز به اصحابه . وقد تجملت هذه الظاهرة في الكثير من اعمالهم ذات الطابع الاسباني الشرقي ، والتي اكتسبت شهرة عالمية .

كذلك كان البينز أبعد عن الخضوع لأي التزام كان ، وعقيدته أن الالتزام قيد عقيم وعبه ثقل قد يعوق ويضعف المواهب الذاتية ، ولم يكن تمرداً منه على القواعد الكلاسيكية القائمة وقتئذ باطاراتها الصارمة ، ولا تحيزاً لمن نادوا بالتخلي عنها ، ولم يفضل الطريق ، طريقه الذاتي . ويراوده اغراء الارتجال . ولكن لم يعد يحلوه ان يتقمص شخصية عازف بوهيمي ، يستخلص نجاحاً براقاً وقتياً من التشبه بالغير . ولقد كان تأثير (ليست) المجري عليه قاطعاً ، لانه أصاب منه ما كان غامضاً عليه ، كامناً في عميق روحه فانار سبيله .

هذه العوامل الدالة على نزعة تحررية شاعرية ، بررت ما ارتفع حوله من أصوات تنادي برومانتيكية البينز ، استناداً لبعض المؤثرات البسيكولوجية التي تتجانس مع ما اختص به الاسلوب الرومانتيكي ، وفي طليعة هذه المؤثرات عدم تسلط العقل الواعي على الوعي ، وكأنه وقد قدر عليه ان يستجيب الى نداء شبيه بالنبوءة . ما جعل جرانادوس Granados يكتب عنه في خاتمة صفحاته « مشاهد رومانتيكية » : ان البينز يؤلف موسيقاه في حالة انفعال واندفاع رومنتيكي .

ان ظاهرة التحرر من القيد هذه لم تكن عن انحراف غير مقدر للعواقب ، ولا رغبة في الانفراد باتجاه مغاير للنظم السائدة حينذاك ، فقد رأينا البينز بعد شوط تجاربه الاولى في التقليد والركض وراء سراب المجد الزائف ، وقد ركن الى التحصيل العلمي متتلماً على يد اساتذته ثم مدرسا ، وقد تلمذ عليه عدد من الموسيقيين الفرنسيين والاجانب المرموقين ، مقتنعين

عاطفي ، هب عليه في لحظات حنين شديد لبقعة ما من بلاده ، او نغم همس به شوقه لها ، أو رنة ايقاع معين ألهمت مشاعره ، فنطق بما توحى إليه من شتى التعبيرات الحارة الخالصة . وهكذا قد يرجع الانفعال الفني الى أصل معين ينبع من روح الفنان ومخيلته . أمكن اذا والحالة هذه ان ينسب الى موسيقى البينز انها تصويرية ، وكيف يتيح له أن يوفق بين هدف التصوير المرئي الملموس و غريزته العاطفية الحماسية المضطربة دائماً ؟ ولم يكن البينز يجهل طوال السنين التي قضاه في الخارج . الاحداث السياسية الخطيرة التي تقلق مواطنيه ، ولا الفتن التي تفرق بينهم ، ولا ما كاد يسود البلاد بين آن وآخر من الاضطرابات الداخلية التي أثرت كل الاثر على التقدم الحضاري عموماً . وقد قال يوما في مواجهة صحفية في باريس « أنه ليس للفنان ان يتحيز للمنازعات السياسية ، ان ذلك لا يجدي ولكنه لا يعني مطلقاً فقدان شعوره الوطني ، فعلى الفنان الحر أن يشرف بلاده اينما كان ويكل ما اوتي من مقدرة ونبوغ » وكانت هذه هي عقيدته . وتشهد اعماله بأجمعها انه مؤمن بها أمين عليها ، ثم أنه لم يكن يهتم بالمذاهب الفنية ولا بمختلف الاتجاهات الاكاديمية ، ولا حتى بهذا العلم الحديث الذي كان يشغل بال علماء الموسيقى حينذاك ، ويحثهم على البحث في خصائص الشعوب وأصول السلالات البشرية ، حتى ملأت الابحاث صفحات المجلات المختصة في مختلف الفنون وكان في ذوق العصر التباهي بمعرفتها والتصديق عليها .

وهذا يعني ان البينز شاعر منشء « رابسود Rapsode » ومعجزة هذا الفن ، النابع من الجذور الاسبانية الاصلية ، ان مؤلفه لم يفترق ابداً من النغم الشعبي الاصيل ، ولم يكن يستميله ما كان يسري في الاوساط العلمية الفلكلورية المنتشرة من أوربا الشرقية الى روسيا في ذلك الوقت ، وتأثير هذا التيار على المؤلفين الناشئين . ثم تحمس البعض منهم لجمع النغم الشعبي واستعماله في مؤلفاتهم الاوركستراية . ويتجسم ذلك في رغبتهم ، واحتياجاتهم لتجديد إلهامهم ، وتطوير

عينيه على ما ينبغي ، وكان ضميره يوحى اليه ، ان الاندلس جنة الله في ارضه ، على حد قول مثل أسباني قديم ، وكان واقعا ايضا في ان موسيقاه مبنية على النغم والايقاع ، بمعنى الغناء والرقص . فكتب عن اسبانيا باللغة الاسبانية . وحقق هكذا التعبير عن خالص شخصيتها . ونقل عن صديقه (Chabrier) الفرنسي تلك الحكمة البليغة « اذا كنت اذعنت لآغراء الغرب لكان فيه ضياعك » وذلك يعني ان الاستسلام الكلبي للتيارات الخارجية ربما ادى الى انحلال الشخصية ، وسبب التهاون في اباداة ثروة اصلية جمعها اجيال الاسلاف عبر القرون .

اذا لم يخذع البنيز نفسه عندما قال « اني عربي » ولم يكن يقصد استماله الغير بما في تلك الصفة من طرافة أو مخالفة للمألوف ، فإن طبيعته بكل ظواهرها تنطق بأنه من الشرق ، فلم تفضل عبقرته السبيل ، فقد تحمل تأليفه بأجمعها الدلالة على أنه عربي السجية ، عميق الايمان بها ، فلم يجد في نفسه ما يحمله على المداورة والالتواء . فأرضى الهامه الغريزي ولم يكن يملك الا ان يرضيه . وهذه النقطة بالذات أثارت جدلا بين مؤرخي البنيز . فمنهم من عمل في تحزب مغرض على مقاومة ، بل وهدم الواقع التاريخي ، ماسحا ما قدمه علماء التاريخ من براهين ما زالت ملموسة ، تشهد بأثر الحضارة العربية في الجزيرة الايبيرية . ثم منهم من أخذ موقف المحايد النزيه ، ولا يلبث ان يخونه تعصبه الخفي في دفاع مفتعل عن جانب على حساب الجانب الآخر في تحفظ مدروس ، متغافلا ، متجاهلا جلي الامور . وعلى نقض هؤلاء نرى العالم المنصف حقا ، الذي يأبى تحريف الواقع التاريخي لغرض في نفسه فيلتزم بصحة الحدث التاريخي وتطورات ونتائجه وهؤلاء كثيرون أيضا . فمنهم العالم الموسيقولوجي البحت ، الذي يصوب بحثه نحو النص الموسيقي المكتوب مستخلصا من العناصر الأساسية التي يتخذها أداة لتحليل موسيقي تفصيلي ، بني على أسس علمية لتنتيجة قاطعة ، وهي ان هذه موسيقى آتية من الشرق البعيد .

بكفاءته ، متأثرين به ، فبرهن بذلك على ان روح الريبسود السطليق ذات الدم الحار ، لا تتعارض والواقعية ، فكان واقعا في تصرفاته ، خالي البال مما كان يملأ الجو الفني من تيارات رومانتيكية واقعية كانت أو انطباعية . ولكن من البديهي أنه قد جنى الكثير من ألوان التجارب التي مر بها او مرت به ، ومن اتصاله بالعالم والعلماء ، بروح واعية يقظة ، تشهد أعماله في هذه الآونة وعلى مدى ما وصل اليه من خبرة فنية ونضوج . ولم يعد يستعصي عليه شيء من مهنة التأليف ما شاء ان يغترف منها .

وقد رأينا ايضا ان حياته في الغربة لم تكن لتحرمه من الاتصال الروحي بأرض مولده . فمئذ ان برح بلاده قلبه وحده كان هاديه ، فلم يشعر أبدا بضياع وسقم المستأصل المحروم ، وعقيدته ان اسبانيا حية خالدة ، ما دامت ترقص وتغني . فكان لها رسولا وفيها ، مدينا لها بما اوتي من نعم العبقريّة . وهويحي تماما ان هذه عاطفة لا تتحكم فيها خرافة النظريات المدرسية . وكان واقعا ايضا ، في انه يستمد إلهامه أولا من ذات الواقع ، ومن ذات الحياة قبل أن يلحق به في عالمه الخاص .

كانت الجمعيات الفلكلورية الرومانية والمجرية المعاصرة ، ما زالت تمسك باتباع تقاليد المدرسة الرومنتيكية الالمانية في الاتجاه نحو تنقية الفلكلور مما يعتريه شرائب ثقيلة مبتذلة ، مبتعدين عن خصائصه الطبيعية .

وكان البنيز يعكس ذلك صريحا في تعبيراته ذات اللون المحلي . لا يتجنب ، ولا ينبذ التفاصيل التي تخدش الاذن ، فلا يخشى ولا يتحاشى مظاهر رعا القوم وتعبيرات السوق ، مستخلصا الذاتية الاسبانية بما فيها من تباين انساني . ولم يخطر بباله ان يستشير السجلات الرسمية ، وعمد الى استنطاق الامة الاسبانية ، راجعا الى جوهر تاريخها الدائم ابدا ، من اساطير خالدة الى روح الفروسية ، الى شعائر روحانية ، مزيج فريد ما زالت تحفظ به حيا ينبض . وهذه رسالته التي التزم بها الى آخر ايامه ، والتي دفعته الى ان يراجع نفسه ، باحثا عن المثل الاعلى لتحقيق امنيته . ففتح

والاضطهاد العنصري على مر الاجيال . وكان للغناء والرقص نصيب عظيم من اهتمام الحكام وأصحاب القصور الفخمة . حتى أنهم اجتذبوا اليهم مشاهير الموسيقيين نساء ورجالا من مختلف القارات الشرقية . آسيوية كانت أو افريقية .

وأهم من نزع إليها ، وقد سبقته شهرته التي كانت عمت الشرق باجمعه ، زرياب ، وكان قدومه الى قرطبة حدثا تاريخيا ذا أهمية بالغة في عالم الموسيقى والحياة الاندلسية على الاطلاق .

ومن الصعب والحالة هذه ان يغرق بين هذه العناصر المتغايرة من مصدرها ، المستجلبه من الماضي السحيق ، ومن أقطار مختلفة الحضارات ، مختلفة اللهجات فتمتزج خصائصها وتتوحد ، منقادة مذعنة للروح العربية التي هيمنت على الحياة الفكرية عامة ، فينشأ الفلامنكو (Flamenco) ويستقر في الاندلس ، ولم يلبث ان يمتاح البلاد الاسبانية من شرقها لغربها ، ولم تصد عنها المناطق الشمالية التي لم تكن قد تحررت بعد من سيطرة الصليبيين ، فقهرها النغم والايقاع والفلامنكو ، وأن أفلقت وقتها من الغزو العربي ، فلم تفلت من غزوه .



وتعتبر ابحاث العلامة الاسباني (Mitjana) التي نشرت في الربع الاول من هذا القرن فردية أو مجموعات علمية ، المصدر الرئيسي لكل الدراسات ظهرت بعد ذلك ، وفي مختلف اللغات في أثر الحضارة العربية على الموسيقى الاسبانية ، وقد عالج الكاتب الموضوع من جميع الوجوه التاريخية والبشرية ، مدعمة بتحليل موسيقولوجي دقيق ، وتقديم بمحصوله الوفي العميق ليركز على اثبات ان الموسيقى الشعبية الاسبانية كما نعرفها اليوم ، هي « الورثة الشرعية » لحضارة العرب ، تلك الحضارة التي سادت انذاك على البلاد حتى أن احد اساقفة اشبيلية استخدم اللغة العربية في الكتابة والوعظ الكنائسي . ثم أثر ان يترجم الكتاب المقدس ، والتوراه الى اللغة العربية ايضا - لغة القرآن .

ثم يأتي من اقتصر على الاستشهاد بابحاث العلامة الاسباني الاصل (R. Mitjana) عن الموسيقى الاسبانية وتأثيرها بالمقامات الشرقية ، مؤمنا بحق انها أهم وعمق ما كتب في هذا الموضوع . فالطابع الشرقي في موسيقى البنيز مسلم به . ومع انه كتلوني المولد الا انه ابن الاندلس الروحي ، بما يثيره فيه من انطباعات فنية حيوية حارة . كان يسحره ويرهف حسه رقص وغناء الغجر ، الذين كانوا عبر الاجيال ، وفي وقت البنيز ، وما زالوا ، امناء على تقاليد الفلامنكو الاصلية برغم التطورات التي مرت بها وتلونت بها ، على مدد السنين وتعاقب الحضارات ، ويتشتر هؤلاء الغجر الرحالة في كل انحاء البلاد ، فيجدوا في الجنوب المناخ والبيئة التي تلائم مزاجهم الشرقي فيستوطن اكثرهم في الاندلس . ولم يكشف المؤرخون عن الغموض الذي اكتنف تاريخهم ، فيقال أنه في القرن الخامس عشر الميلادي ، كان هؤلاء الغجر ينزحون جماعات متعددة من أعماق الاقطار الآسيوية والعربية . في اتجاه شبه الجزيرة اليبيرية ، مخترقين جبال البرانس الشاهقة ، وتغلغلوا في أراضيها ، ناقلين روحا معبئة بخميق ما تطبعوا به من تصرفات وتقاليد موروثة من أبعد الاسلاف ، وشعارهم التحرر من الشكليات والقيود التي لا تتفق وحياة الترحال ، وكان لهم في طبيعتهم الفطرية وبيئتهم البدائية ، مناعة تحميهم من التأثير السريع بالتيارات الحضارية . ويتجل ذلك فيما يمارسون من نشاطات مختلفة ، ومن مظاهر حياتهم ، وأهمها الغناء والرقص الخاص بهم ذو اللون الغجري الجيتاني . وقد ينطبق عليهم هذا الوصف : « ان هؤلاء الغجر الجيتان ، لم يتغيروا ابدا فظلوا كما هم من نسل الشيطان ، ولم تفلح فيهم محاولات الآباء المبشرين المتواصلة ، لتهدئتهم ومخديتهم » ولا مظاهر الرقي الرفيع التي كانت تتمتع بها الحياة المدنية في ذاك الحين . فأقبلوا على الاندلس وهي في أوج مجدها الحضاري ، وكان يعم اسبانيا ازدهار للفنون والعلوم طيلة الثمانية قرون من الحكم الاسلامي . وما زالت قرطبة وغرناطة واشبيلية وقاديس تحمل كنوزا لم يمحها تطلت التعصب الديني

فترى أذن أن الأغنية الاندلسية تتصف بلون محلي
ينفرد بها عن فولكلور باقي الاقاليم الاسبانية ، سواء
كان بنائها الموسيقي ، أو بأسلوب التأدية الفنية التي
تتحكم فيها العناصر المؤدية المؤلفة من لاعب الجيتار ،
والراقص ، والمغني . وهذا الأسلوب حر طليق في
مظهره . يأذن للفنان بالتعرف على هواه حسب ملكه
الساعة ولكنه يتسم بعرف في التأدية الفردية يلتزم به
المغني .



رابعاً : موسيقى البنيز : ١٨٨٠ : ١٨٩٠

صديق من قال ان الرجل يعرف من اسلوبه ،
واسلوب البنيز يتميز بعدة خواص ، أن أعماله
البيانستكية تحمل في مضمونها الدلالة على طبع - كما
عرفناه - متفاوت النزعات ، فتوحد الشخصية ، وقد
رأيناه في مستهل شبابه هائلا لا يستقر به مقام ، تدفعه قوة
خفية يتصف بها الرحالة البدو ، ورأيناه رابسودا شاعرا
يرتجل النغم مستخدما الآلة الوحيدة التي تجمع صفات
الجيتار الاسباني مع قوة وسخاء في التعبير ، تتطلبها
مشاعره وحسه الموهف الخلاق . فلم يكن اذا يعرف ،
ولم يتوارث خلفا عن سلف الشعائر والاقاويل التي لم
تدون ، والتي كانت لسان حال الشاعر الجوال (Tro-
uvere) كما وصفه بعضهم بغير حق ، ان البنيز كان
نصير الحرية المطلقة . وذلك لا يعني أنه كان يميل
للفوضى ، رغم جراءة التعبير وصراحة اللسان . فابتعد
عن شبح القيد ، خائف الحريات . وكتب ما شاء له ان
يكتب ويقول لاصدقائه انصار النظرية الكلاسيكية
العتيدة والتعابير المنمقة المحكمة : « أما أنا
فموسيقي طبيعي أخطب بها من كان مثلي من مخلوقات
الله » . وغد يدون هم الذين استجابوا لمناجاته ، فكان
اتصالا روحيا لم يضعفه مر السنين . كما وجد ايضا من لم
يفرله تغاضيه عن فقه الكتابة الموسيقية . وهكذا كانت
أعماله البيانستكية ، وحتى مسرحياته الغنائية ، حاملة
بصمة عبقرية الفلة ، وقد ذابت فيها خلاصة
الانفعالات التي مر بها من انسانية وفنية ، وسواء كانوا

وعندما سئل عن ذلك الحدث الفريد الغريب قار
حرفيا : « اني أجد في اللغة العربية اسلوبا بليغا أميل
إليه ، ثم انها منتشرة اليوم بقوة ومستعملة من كل
مخلوقات الله في هذا البلد ، مسلمين كانوا او مسيحيين
في حين ان اللاتينية تتوارى يوما بعد يوم حتى صارت
مجهولة » .

ومن البديهي ان الموسيقى العربية أيضا قد استجابت
بدورها للتراث المحلي الاسباني ، واستوعبت منه الكثير
فكان التألف متبادلا ثم كما قلنا ، يلتقي ذلك كله ، وهو
في ذروة ازدهاره ، بروح جديدة غربية ، يحملها إليه
العصر الجيتان ، وسرعان ما تتفاعل بها وتتطبع بالوانها
الفريدة وقد انصهرت العناصر ووجدت ، وذلك واضح
ويقره العلماء ، لكنهم لا يصلون الى تحديد النسب من
كل عنصر منها .

وتؤكد الدلائل ان الاجيال الاندلسية اللاحقة لم
تلتزم بالنظم الدرامية المنهجية التي اقامها زرياب
وتلاميذه ، إلا أنهم تشبعوا بروحها ، واستوعبوا
تقاليدها ، ونموها حسب ما يتفق واتجاهاتهم الخاصة ،
وقد تكونت خلفا لها في العواصم الاندلسية جماعات
مستقلة من المدنيين المحترفين ، ممارسون جلسات
تدريبية يغلب عليها الطابع الفطري المطلق ، الذي
يزعم التحرر من الالتزام المدرسي ، وكأنه يجهل فيه
تنفيسا عن مشاعره التي لا تكبح ، ولا هو راغب في
كبحها فيستسلم راضيا للانفعالات الداتية والتي جاء بها
من الماضي . ولكنه لا يعني ان هذا الميل الفطري
الغريزي ، قد قدر له ان يكون حاملا لوديعة ثمينة عهد
إليه بشرف نقلها اينما يحل ترحاله ، وقد يستودعها هكذا
برثة ، نقية الى الشعوب الأخرى ، بعد ان يكون قد
زودها بحصيلة بعيدة الاثر وانعشها بروحه الحية
المتأججة . وأخيرا . . هذه هي الموسيقى التي حلت
بالاندلس واستقرت بها بعد ان صفيت ووجدت
وصورت فريدة في نوعها ، والتي سيرتفع بها بدريل
ومعاصروه ومن يليهم من مؤلفي اسبانيا الى المستوى
العالمي .

لدرس مقتضب للأسلوب الالبنيزي ، وهي تتلخص في :

- التجانس الهرموني كوسيلة لتحويل المقامات .
- كثرة تناوب المقامين الماجور والمينور .
- شطحات زخرفية من ثنائية مزودة .
- اتخاذ المسافة السداسية كحد دائري للحن .
- حركة زخرفية ، مجرد انحناء صوتية . ينجم عنها تحول عابر في المقام ، وغالبا ما يكون علي المفتاحين العالي والمنخفض .

- يدفعه ميله الفطري الى ان يستقي من المقامات الشرقية الطراز الذي يطابق التصرف البيانستيكي .

- تلاحظ كثرة الاصطلاحات الزخرفية : الضغن في النغم الخاطف ، الانحناءات العابرة وهي من خاصيات التلحين الشرقي الذي انصهر به .

وجلي هنا أنه وان لم يأخذ بالكسور المقامية في كتاباته للبيانو ، بوضعه الدياتوني ، إلا ان هذا المنهج الذاتي الذي لا يخضع لأي نمط معترف به ، يبدو وكأنه صادر من شعور باطني ولا حول له ولا قوة في تلك الذاتية الاسبانية التي كانت منبعاً لحريته . وقيل عنه ان هذا اللبس في التصرف المقامي ، وخاصيات الاسلوب الالبنيزي قد تشكل منه لهجة موسيقية غريبة على الأذن الغربية ، ولكن ربي أن شعبة من مؤلفي أوربا الشرقية ، وجماعة الروس الخمسة ، كانوا في ذاك الوقت قد تحولوا عن المنهج الكلاسيكي ذي الاركان المحددة ، متجهين بمؤلفاتهم الى ربيع وثلاث المقام ، رغبة في التجديد ، وربما بايماء طبعي من اصالة الارث الشرقي . فاذا ببعض الموسيقيين الفرنسيين يقتدون بهم ، وعلى رأسهم (Ravel/ Debussy) وكانت تلك نقطة من النقاط التي غلذت المعركة التي أشرفنا اليها سابقا . ومهما يكن من امر فقد تسربت الى الأذن الغربية ، ولم تكن - اذا - ابتكارات البنيز بعيدة كل البعد عن المفهوم المعاصر . ولكنه يتميز عنه بأسلوبه البراق ، المغني بروحه الشعرية ، وصوره الخيالية الأخاذة ، وألوانه المستلهمة من ثمالة الدم الاسباني . وتشهد أواخر انتاجه أنه وصل به الى الكمال .

مناهضين او مناصرين ، فإنهم اجمعوا على أنه لا يقل عن شومان الجرماني ، وشوبان البولوني ودوبسي الفرنسي ، وليست المجري وكورسالوف الروسي ، هؤلاء الذين غمضوا قلمهم في دمهم ليعبروا عن مشاعرهم الاصلية .

كانت الاندلس الموطن الاول لالهام البنيز . فنهضت موسيقاه بالروح الجيتانية الفلامنكية التي تسري في عروقه وكأنه من مواليدها ، وورثا لطباع الاسلاف ومزاجهم ، وكأنه قد عهد اليه برسالة مكلف بتبليغها . وقالوا عنه أنه لم تغريه باقي الاقاليم الاسبانية اللهم الا مقطوعات معدودة خص بها ارغون وأنتان منها خص بها كثالونيا . ولم يروا عن قرب ان مجموع تأليف البنيز ، وخصوصا البيانستيكية كان يروق لها ان يهرها بأسماء ترمز الى البلدان مثل غرناطة ، وأشبيلة والاقاليم مثل كثالونيا ، وقشتالة ثم الى بعض النواحي ، وحتى ان الوانا من النغم والرتم تستعيد تقاليد بعض المناطق . وهذه لا تعدو أن تكون امثلة مقتصرة عن الاستبعاد البانورامي الموسيقي الذي شمل الارض الاسبانية بأملها تقريبا .

وكانت هذه طريقتة المألوفة ، ربما بدافع الحنين الذي كان يجيش به صدره لبعده عن أرض وطنه الحبيب . وذلك يعني أنه ليس له في البحث العلمي الاثنولوجي ، ولا هو تائق الى التعميق الفلسفي ، ولا ينشد الفصاحة ولا يرغب في الاقناع . فلا أمنية لموسيقاه الا ان تروي الانسان بأحلى الامنيات ، والتضؤل والمرح البريء السليم . فيقتضي تلقائيا الأسس الشرقية المعروفة حينذاك في الاقاليم الجنوبية الاندلسية . ولترك للقاريء البحاث حرية الاتجاه الى كتاب العالم المسيقولوجي (Mitjana) الذي حللها بإسهاب ، ثم البيان الايجابي الذي قدمه De Falla خليفة البنيز في كراسته عن الـ (Canto Jondo) ويعني النغم الاندلسي القديم العميق . اذ اننا ما زلنا لا نحتكم على الفاظ غريبة تؤدي بأمانة المعاني الايطالية التقليدية المعتمدة من جميع البلاد الغربية ، ولذا نكتفي مرغمين ، بأهم نقاط التكنيك ، التي نستشير بها ،

فتلقفه موسيقى الجاز ، ويعهد به الى آلات القرع في الاوركسترا ، فينقلب الى رنين رتيب محل ، اذا طال أمده - وهذا الذي قد يبدو عاديا او مبتدلا تحت الاقدام الخفيفة قد يحمل عنه البنيز نبضات الحياة بكل معانيها . بتصرف مباشر واقعي ملموس ، لا مجال له في عالم التردد والغموض .



خامسا : موسيقى البنيز المسرحية

يلذهب بعض مؤرخي البنيز ، من الذين تناولوا مؤلفات عامة بالبحث ، على أن موسيقاه المسرحية ليست أهلا للأفراد يبحث مستقل ، ولا حتى بفصل يخصها . ومن أهم هؤلاء الكتاب المؤرخ الموسيقي الكبير (H. Collet) ومع ذلك خصه بثلاثين صفحة من كتابه (Albenizet Granados) تناول فيها تلخيص وتحليل النص المسرحي والموسيقي بإيجاز ، انما بالقدر الكافي الذي يضعها في مستوى طيب بين الانتاج المسرحي الموسيقي لذلك العهد . وينفس التحفظ خصص له (G. Laplane) (٢) صفحات قليلة ، نعم ، انما مقنعة تماما بأنه لم يكن أقل قدرا من معظم معاصريه شأننا في هذا الميدان .

ولم تكن هذه النزعة وليدة ظروف خاصة صادفت البنيز اثناء اقامته في لندن كما قيل كثيرا ، فقد اجتذبه المسرح وهو دون العشرين ، وكان للمسرح في ذلك الوقت التماهاة متناقضان ومتباينان اصلا : الزرزويلا (ZARZUELA) (٣) الاسبانية ذات الجلود البعيدة ، والاوربا الايطالية التي غزت البلد واستمالت المستمع الاسباني . وهدهده غريزته الى ان يستمد مواضيعه من صميم المآثورات الشعبية التي يتحاكى بها الشعب في الليالي المقمرة والتي كانت لم تدون بعد .

وهذا لا يعني ان اوائل كتاباته لم تخل من قطع قيمة . وقد اکتروا له اللوم لانه لم يراعي فيها اصول ودقة الصياغة الموسيقية الحقة . ولكن الناقد المنصف لا يفوته أن يلمس في انتاج شبابه نغما بنبرات طارئة بسيطة في تكوينها ، ولكنها في تعبيراتها ، ناقلة لنا رقة مشاعره وقوة تمتعه بها .

ونحمل صفحات شبابه هذه كنوزا من المسرحيات الميلودية والرمزية ، ذات جرأة وجمال تتولد منها إستيتيك (Esthetique) موسيقية خاصة به .

ميلودي وريتم يتقاسمان تكوين الانشاء الالبينزي . وتساهم الميلودي بحصة وفيرة في تصميم المضمون الموسيقي ، وتنفرد بتصرف يبعدها كل البعد عن ذاك البناء المحكم الذي التزم به نوابغ مؤلفي هذا العهد ال (Lied) الالماني ، والذي هو نموذج مصغر لصيغة الصوتانية ، ولم يختلف عنها ال (Romanee) الفرنسية الروميتيكية وال Canzonetta الايطالية ، والتي أثرت المغالاة في الحماس العاطفي على القيمة الفنية .

أما البنيز في أسلوبه الميلودي فيتميز بالصفات الفنية التي لحضناها ، والتي لا تنتمي الى تيار خارجي ولا تخضع لمقارنة . ان منبعها محلي أهلي . فالألحان ، على غزارة الوانها ، تجمع بينها قرابة عرقية روحية ، وهنا مبعث الطاقة التي تتجلى في الفلكلور المتدفق في اسبانيا . أما الرتم ، فيفوز بنصيب الأسد ، لأنه لا يعني بالارتكاز على صيغات أيقاعية ذات قاعدة محدودة مألوفة ، ولكنه يتصنف ويتشكل بالسوان مختلطة متشابكة ، لا يدركها التحليل الدقيق لانه يعمل خاصيات مزاج معين ، يتجاوز به الحدود المنطقية للكتابة الغربية ، متأصلا هو الآخر في جلود التربة الأيبيرية ، التي تبعث فيه حمية يتعذر إدراكها على الذين قد يروا فيه سلعة رخيصة ، تميز لهم الانتاج السريع

Op. Gil (١)

Op. gil (٢)

(٣) الزرزويلا (Zarzuela) تتحد من التوناديللا (Tonadilla) التي سبقها بطرون عديدة وتسلط على موال الشعب طوال القرنين السادس والسابع عشر ، ثم خلفتها الزرزويلا عبر القرون حتى الآن . ونرى اليوم أحد مسرح الكبري يحمل اسم (Teatro de la Zarzue La)

يكف عن الاندفاع عبر القارات والمحيطات هائلا عي وجهه ، ويجرفه تيار خفي لا يعرف هو نفسه مداه . فيترك عائلته بعد نزاع مريع ، وكان قد تزوج ورزق باولاد ، وأراد بمغامرة جديدة ان يحيى في بلاده تقاليد ثابتة لمسرح غنائي ، فهوهم وكأنه اجرم في حق قومه . وانتهكت المعركة اعصابه ودرامه . فانزلق في مجازفة في سوق الاسهم اصابته بنكسة مالية حطمت ، فلاذ بعالمه الفني يعتصم به ، يشد فيه الحماية والامان ، واثمرت هذه الايام عن نشاط اكثر نفوذا ووعيا^(٤) غير انه - وقد اثقلته اعباء الحياة - فرجع الى لندن مليا دعوة عابرة ، وهذه كانت ثاني زيارة له لانجلترا .

والقصد من هذه الاستعادة الخاطفة لبعض التجارب والاضطرابات التي مرت بالبنيز ، هو ان تبرر استجابته للظروف التي احاطت به منذ وصوله لندن ، وكان يستشف منها امنيات بدأت تلوح له بأفاق فنية جديدة ، وامن واستقرار مادي لعائلته ، وقد بدأ يتوق الى حياة الهدوء والطمأنينة وسبحان من هداه الى هذا الارتداد الحكيم ، الذي يكشف عن عميق ادراكه لقسوة الالتزامات التي ترهق كاهله ، ولم ترحم نفسية الفنان وقد غلبته الاحداث وانتصرت على طبيعة المغامر الفذ الذي يقتحم الاهوال غاطرا بنفسه وماله .

وهكذا وصل البنيز لندن سنة ١٨٩٠ في ثالث زيارة له ، مدعوا هذه المرة من ادارة المسرح : (PRINCE OF WALES THEATER) لاحياء علة ح حفلات موسيقية . ولم يكن يلدي ما اعده القدر له ، ورتبت له جولات في كبرى مدن البلاد ، حيث سبق ان توطدت شهرته . وكان جمهور لندن يحفظ له بلذكريات رائعة ، فما علم بوجوده حتى تزاحم على المسرح مشتاقا ملحا ، وامام هذا الحشد الفريد ، لم يسع ادارة المسرح الا ان تقرر فوزا مد الحفلات ، وحقت بذلك دخلا ضخما ظهر انها كانت في حاجة شديدة اليه . فاذا

فكانت اولى محاولاته ثلاث مسرحيات من « الزرزويلة » هذه ، والتي هي شبيهة بالنمط المعروف في الغرب بالفودفيل او الاوبرا بوف / (VAUDEVILLE / OPERA BOUFFE) الكوميديا الخفيفة التي تعتمد اساسا على الابتسامة الساخرة والنكتة اللاذعة ، وكل انواع النقد التهكمي ولا تتحاشى اللهجة الحادة كسياط توجهها (ضد رذائل الانسان وآفات المجتمع . ولا قانون لها ولا عرف ، الا المرح والحياة بدون قيد ولا شرط . ويعرف عن هذه الزرزويلات الثلاث ، انها قوبلت بشيء من النجاح على مسارح برشلونة ومدريد ، ومع ذلك لم يدم عرضها طويلا . وقد فقدت مثل الكثير من اوائل انتاج البنيز . ولكنه ما لبث ان اقبل على مقامرة من نوع جديد . ففي سنة ١٨٨٢ (في سن الثانية والعشرين) كون فرقة « للزرزويلة » من عشرة ممثلين ، قاموا بجولة عبر مدن الاندلس حتى المشرق العربي ، ولم يفصح عن هذه البلاد ولا عن مدى توغلهم فيها ولكن الرحلة اسفرت عن فشل مادي ذريع لعدم خبرة البنيز بمشاكل الادارة والمال . وعلى كل حال ليست « الزرزويلة » هي التي استطاعت ان تعبر اولا حدود اسبانيا الى العالم الخارجي ، فقد يرجع ذلك الى اعماله المسرحية الحققة ومنها من يستحق الاهتمام . فمن الانصاف اذا ان تخصص لها فصلا . باختيار عمل يوضح خلاصة صفاته كمؤلف موسيقى للمسرح .

تردد البنيز على انجلترا عدة مرات . الأولى في شتاء ١٨٧٥ - ١٨٧٦ وقد تعدى الخامسة عشرة بايام . وهو كما عرفناه في صباه المبكر قلق ، تسيطر عليه روح المغامرة ورغبة ملحة في الشرود والتهيان وهكذا وجد نفسه يوما منتقلا بين الاقاليم الانجليزية لينال فيها الكثير من النجاح واليسر . ولم يعد الى لندن الا عام ١٨٨٩ حيث جدد اتصاله بالعالم الموسيقي الذي كرمه ايما تكريم .

ونراه في الاربعة عشر عاما التي تفصل بين الزيارتين ، وقد ارتوى بشهى تمهاريب الحياة . غير انه لم

(٤) وهنا جمع جزءا من اعماله واعمالها : « الى صاحبه الجلالة الملكة الروسية فاكسب لقب « موسيقى الملكة » واستثنى بالقب دون اللال .

في ان يفوز بعقد ، مع هذا الفنان سليم الطوية ، يخضعه به حتى ينتهي من وضع موسيقى لجميع مسرحياته ، والاشراف على اخراجها وفي اثناء ذلك ، يتعهد بالا يتكفل بغيرها . وذلك مقابل اجر شهري مفر للغاية . ويديها ان هذا كان عرضا وفيرا . يلائم شدة طموح هذا الكاتب المغرور . ورغبته الملحة ، القلقة في ان يرى اخيرا اسمه يلصق سريعا بين اصحاب القلم من الفنانين والشعراء .

وكان هذا السطو المفاجيء على البنيز ، كما عرفناه ، يشهد بفطرية مهارة (COUTTS) وخبرته في انجاز الاعمال في صالحه ، حتى ولو كان في ذلك مغبة على الطرف الآخر . لقد نفذ الطعم تحت ظاهرة سياسة الاتفاق الودي المتبادل ، ولم يتدارك البنيز خطورته الا بعد فوات الاوان .

اما كيف استسلم البنيز ولم يبد مقاومة ، ولم يتجنب القيد الجبار الذي فرض عليه فرضا ، فهنا ينقسم الرأي ، فمن قائل ان الفنان سار في اتجاهه على نقض ما عرف عن طبيعته الحرة الطليقة ، مضطرا لتغطية متطلبات الحياة ، وعبه مسؤولياته العائلية المزوجة ، اهله وبيته وتصادم مشاكله ، فخضع طوعا في سبيل ضمان مالي يكفل له راحة الفكر والاطمئنان . ومن قائل آخر ان تماونه هذا ان دل على شيء فهو استجابة لشعور الود الصادق والاعزاز والتقدير الذي اغدقه عليه (COUTTS) . وكان بديها ان يتأثر بها هذا الذي عرف برقة الحس لطعاف معه ، وكان شبه التزام لم يدر في ذهنه ان يتلافاه . فهذا الكرم الودود من شيم البنيز ، عرف صديقه المادي كيف يستغله ، واخذه على غرة ، وحصل منه على توقيع قيد يديه ، ووقع المحذور . ثم يكتب لزوجته ان تلحق به واولاده الثلاثة للاقامة في لندن بعض الوقت ، بما انه تورط في هذا الذي سماه « معاهدة مع الشيطان » عندما باع نفسه للمالي الثري . ويقارنها « بميثاق فاوست ومفيسطوفليس (FAUST ET MEPHISTOPHELES) في العمل الخالد فاوست (FAUST) للفيلسوف الالماني نجوته

ينكشف لالبنيز الوضع المالي انراهن لهذا المسرح ذو الماضي المجيد . واهميار ميزانيته ، وكيف انه مثقل بديون يعجز والحالة هذه عن السوفاء بها ، مهددا بالافلاس الذريع ، بل في حالة افلاس فعل . فهاهنا هذا الامر الخطير البنيز الانسان المتفائل دائما ، الذي طبع على الكرم ، والطبع غالب . ومن ثم اخذه على كفالته ، واندفع مخلصا متبرعا بنشاطه ووقته وفنه لاحياء ماضي هذه المؤسسة الفنية العتيقة . فلم يضمن عليها بخلاصة تجاربه وارشاداته السديلة ، باذلا قصارى جهده ، حتى رآها وقد استردت قواها وبعثت من الانقراض ، مستعيدة سالف ازدهارها . وكان حظا غير متوقع جاءها في اوانه بتدبير من العناية الالهية . اما البنيز فلم يتطلع لجزاء ما ، وكفاه شرف الكفاح بجانيها .

وكان لهذا صدهاء في المجتمع اللندني . وركزت الصحافة وأفلام النقد باهمية خاصة على هذا الحدث الذي انفع به اهل الثقافة والفن . ويتنبه له مديرو المسارح الاخرى . ويرى بعضهم ان يستغل حسن نية البنيز واقناعه بقبول مرتب شهري مفر مقابل تكفله الادارة الفنية لمسرحهم . ولم يتوقع احدهم ولم يفهم سر امتناع البنيز ، الذي لم يرض عن وضع يعطي مجالا لمنافسة ، وربما اخرت المسرح الذي ارتبط به روحيا . ووصل صدى هذه المجاملة الكريمة الى مسامع المالي الانجليزي المليونير (F. MONNEY) والمقلب « بممول ملوك اوروبا » والذي يعرف عنه شغفه وطموحه لغزو عالم الادب والفن بمؤلفاته المسرحية التي انجزها فعلا تحت اسم مستعار (MONTJOY) والتي لم تحقق حلمه بعد ، ولم يجد من يتولى اخراجها برغم الاغداق الوفير عليها . ودفعه فضوله للتعرف بالبنيز عن كثب . ومن اول وهله يتحسس لشخصية البنيز ، ويعرب له عن اعجابه به . ولم يلبث ان تعلق به ، واستجاب البنيز لهذا الود من حسن نية . فكان لهذا اللقاء الاثر البعيد على مستقبل الاحداث . . . ووقوع المكتوب .

لقد نجح هذا الرجل واسع الثروة ، واسع الدماء ،

ويعوافة (COUTTS)، بدأ البينز أعماله المسرحية الحلقة بنص. روائي قد تأثر به ، لكاتب انجليزي (ARTHOR LAW) من الكتاب المرموقين في منتصف القرن التاسع عشر. والعنوان «الحجر السحري» (MAGIC OPAL) الذي اختاره الكاتب لقصته ، يدل على دراية في فهم نفسية القارئ الانجليزي وميوله . فعرف كيف يثير فضوله بتعبير مختصر يتنبأ بوقوع حوادث تحمل عنصر الاثارة بكل معانيها . فجعل منها البينز كوميديا غنائية ، قريبة لاسلوب الاوبريت الخفيفة ، غير انها غريبة الاطوار ، تدهي الانتباه للون الشرقي بوضعها في بلاد اليونان الغابرة . ويكفيها هذا الايهام لكي تسبح بالاحداث في عالم الوهم والخيال ، وتحكي عن السحر والشعوقة في عالم اللصوصية والخارجين على القانون .

والقصة تدور حول هدية زواج ، عبارة عن خاتم سحري من خصائصه ان يجعل من يلمسه ييم بحب صاحبه . وصاحبه هذه خطيبة شاب طبيب السريرة ، غير انه يعشقها ويريدها باصرار شاب آخر من بيئة قطاع الطرق . لص شرير يفعل اردأ السيئات ليحقق اغراضه . ومن هنا تدبر الدسائس وتختلط الامور . فيتمسر الموقف ويرتبك ، والوضع يلتزم استبعاد عناصر الاثارة ، فيزيف الخاتم ويختفي ثم يظهر في ظروف غامضة ، فيها تنكر ، وسجن ، ودير مهجور ، وخدع ، وحيل على الواهب^(٥) ثم تختتم التمثيلية كما يستلزمه نوع الاوبريت ، واخيرا تحمل الالتباسات وينتهي سير الاحداث بزواج مزدوج ، كل يعود لحبيته .

وعلى هذه النقاط المعقدة والمظاهر الشرقية المتبدلة ، كتب البينز موسيقى من البدهي ان تتفوق على هذا التهريج المتناثر ، وارتفعت به الى المستوى الفني الذي فاز باستحسان المجتمع اللندني باجمعه . فكان نجاحا اسهم به في انقاذ هذا المسرح من تراكم ديونه .

(GOETHE) وهذه الكلمات المريرة التي تدل على ادراكه التام لصعوبة الطريق الذي خطط له ، لا تحمل اثرا للحقد ولا غم ، بل تعبر عن روح السخرية عن ما تجلبه له نزواته من صعوبات ومشاكل ، ويعترف بهزيمته . وان عليه ان يفي بوعد ، وهكذا يكون .

ويقيم البينز وعائلته في لندن طيلة ثلاث سنوات من خريف ١٨٩٠ حتى خريف ١٨٩٣ واذا اتصف هذا الامر الوجيز بالخصب والنضج ، ذلك لان البينز كان بعيد المهمة ، لا يعزم على كبح اموائه حتى وقد فرضت عليه مسئولية . رهن نفسه بها ، وقد تجرعه في طريق ابعده ما يكون من ماصبوا اليه نفسه ، فتورطه ، ولكنه كان من الاصالة بحيث انه لم يجعلها تعوق نشاطه الفني . فنراه يتنقل كثيرا داخل انجلترا وخارجها في دعووات متكررة من البلاد الاوروبية ، يقدم فيها اعمال نوابغ المؤلفين الكلاسيكيين ، ثم يختتمها دائما ببعض من مؤلفاته الحديثة ، وقد يمتد نشاطه لاسبانيا في اشهر الصيف ويبها اخر ثمراته ، ويستقي منها الوحي الحر ، ولذا فلم ينقطع عن بلده ، ولم يكن حبس البيشة الانجلوسكسونية .

ومن ثم فقد ارتبط بمعهد آخذ على نفسه ان يفي به ، فبدأ في سنة ١٨٩٠ بأسطورة تاريخية للكاتب الطموح (COUTTS) ، «ثلاثية الملك ارتور»^(٥) وكانت اولى حلقاتها (MERLIN) أوبرا من ثلاث فصول . ولم يبق البينز على المهني فيها الى النهاية ، لما تحويه من ركاز من الاحداث التاريخية المعقدة ، والمفاجآت الملهودرامية . ثم المعتقدات الوهمية الخاصة باسلوب الاساطير الانجلوسكسونية ، والتي يصعب على المعاني الموسيقية ان تلاحقها في تطوراتها المتكاثرة المتعارضة ، ولذا يكتب البينز بافتاحية (MERLIN) ، التي قدمت في عدة عواصم بنجاح ملموس ، ونامت الثلاثية ، وعفى عليها الزمن .

(٥) Trilogie Du Roi Arthur

Martin, Lancelot, Ginevera

(٦) Imbrolio : مله خاص بالمسرح الكوميدي الايطالي .

البناء الاويرالي بالمعنى المفهوم وقتئذ ، وعهد الى البنيز ان يتناولها بتعديلات تكيفها والغرض المطلوب . ففازت النسخة الجديدة باستحسان ورضى . ويعقبها عمل من نوع اخر كان جديدا عليه حينذاك . وهو ان يعهد اليه بشرف كتابة موسيقى لمصاحبة الممثلة الكبيرة (SARAH BERNHARD) في القائها قصيدة لكاتب فرنسي معاصر^(٩) في سياحة عابرة للندن لا تزيد عن اربعة ايام فمكثت بجانبه سارة برنارد تقرأ له الكلمات بطريقتها المعبرة الخاصة ، وهو ينظر اليها ويستلهم من صوتها ، نغما يتوافق مع روح الشهرة . وكان تعاون فني انفعلي به المجتمع الثقافي الانجليزي وتنتهي الثلاث سنوات المسماة (بالفترة الانجليزية) .

وكانت زوجته قد ملت حياة العزلة التي فرضتها عليها التزامات زوجها ، ولم تكن طبيعتها تهيء لها التكيف مع الصفات الذاتية لتلك البلاد الشمالية الباردة . انها نشأت في بلد تنبض بسدف المعيشة وبحبوة الحياة ، ولكنها خشيت على زوجها من المتاعب التي يسببها له اولاد وطنه الفنانون . المتعارضون المتحاسدون دائما ، فطلبت منه ملحة الذهاب الى باريس . ولقيت تلك الرغبة صدى في فؤاد البنيز ، فترك انجلترا بعد ان سجلت له تلك السنوات الثلاث ربحا من حيث الاثر العميق الذي تركه في المجتمع الانجليزي ، وما ناله من مراتب الثقة والتقدير ففتحت له باريس ذراعها ، وحققت امنه بان يعيش في جو مشبع بالتفاعلات الفنية ، لا جمود فيه ، واحتضنته لسته عشر عاما ونيف ، كما ذكرنا سابقا ، وجد خلالها استجابة لحاجته في الاتصال بالاوساط الفنية ، وكانت اقامة مثمرة ، ايعق فنه فيها ونضج ، واستمال القلوب ، وكسب صداقة زملائه الموسيقيين .

وقد اعترف النقاد عامة بافضلية التعبير الموسيقي على السرد العامي للنص الروائي ، وامتدحوا مقدرة البنيز على التحفظ تجاه المتناقضات التي تثقل الخط الروائي ، وفي آن واحد التعاطف مع المعنى الدرامي العميق . ثم توافق النغم المليودي والتنسيق الاوركستراي . وهزتهم الروح الانسانية التي ينبغض بها المقطع الغنائي المنفرد (SOLO) ، والتي كانت ابعد ما تكون عن الاعمال المماثلة لمؤلفي انجلترا في ذلك الوقت ، والتي كانت عموما تتميز بطابع ساذج وتافه ، ولذا سرعان ما نشرت تلك الاغاني في طبقات خاصة ، وراجت نخبة منها في سهرات المجتمع الذي تذوقها بالاجماع^(٧) وفازت بحماس خاص الرقصة الشرقية (LA DANCE ORIENTALE) التي اضيفت على الفصل الثاني طابع المرح والبهجة ، بأسلوب ذي اناقة ورونق ، بعيدا عن الابتذال الشرقي السوقي ، حتى انها كانت تتداول كهدية ذات قيمة في المناسبات . وكان هذا اول نجاح مسرحي للبنيز ، استمال له قلوب محبي الغناء المسرحي ، وقربه من مشاهير كتاب المسرح الغنائي الاوروبي المعاصرين .

مع ذلك لم تكن (MAGIC OPAL) انجح اعماله المسرحية ، غير انها تحمل البيئة على ان مؤلفها مهيا لانتاج مسرحي اعلى شأنا .

وفعلا قد ايقظ هذا التوفيق شهية البنيز للعمل المسرحي . فتظهر له مباشرة كوميدية موسيقية اخرى من فصلين ، ذات موضوع اجتماعي حديث^(٨) سبق ان وضع لها الموسيقي مؤلف انجليزي وعرضت بدون نجاح . وعلل ذلك لانعدام العناصر التي يتشكل منها

(٧) La Serenade : Star of My Life

Cold And Dark is The Ancient Hall

The Hourc Creepon

Broo Field للمعاصر Poor Honattian (٨)

Armand Sylvestre : Legendes Bibliques (٩)

تاركا ابنا قاصرا « هنري » مع والدته ، وهذا ايذانا بانطلاق الشرارة . فتتجدد المنازعات العدائية بين الاسرتين المتنازعتين على السلطة فيتفاقم الخلاف حتى يستحكم بينهم التعصب ، وتتولد نزعة الانتقام ، ويحمي الموقف التراجيدي ، وهنا يتدخل الكاتب في مضاعفة العراقيل . ويرى في تشويش الامور وتدخل في متاهة يلتبس فيها الموقف على المشاهدين ، حتى يترأى لهم ان القوى يقهر الضعيف ، وفجأة ينقلب الوضع ، واذا بضعيف الامس (HENRI) وقد سيطر بقدرة قادر على الموقف ، وفاز على غريمه التعسفي ، وثار لنفسه باذلاله بدوره . ولا يعترض هذا اللهب نسيم الحب ولا يصب بأذى . ونهيء - النهاية بزواج هنري ، الذي يذكره التاريخ باسم (HENRI TUDOR) واتنا - ANNETTA ابنة الاسرة المعادية ، على عكس الوضع الدرامي الذي يختم به « مجنون ليل » وروميو وجوليت « الذين لم يتغلبوا على تعصب عائلاتهم ، وكان الموت هو الحل الوحيد لحبهم الكبير .

وقد ترجم هذا النص الانجليزي الى الايطالية اولا وتناوله البنز بروح المغامرة ، ووفق في وضع موسيقى ضمنها المواقف الدرامية ، ولم يغص في عتمة التعقيدات المتعددة الجوانب ، ولم يندفع مع هؤلاء القوم الذين يبدون بالمصائب . فتعرض موسيقاه خواطر اسبانية ، وكأنه في سنها هبت عليه ريح من الشرق ، يتعش لها ، كهذه لاسترداد قواه ، وهكذا يتخلل هذا النص التاريخي ، الانجليزي في جوهره وروحه ثلاث قطع اندلسية شرقية . ومع انها انجزت في باريس الا انها قدمت بنجاح كبير على مسرح الاوبرا في مدريد في مايو سنة ١٨٩٥ واجمع النقاد وكبار مؤلفي الموسيقى ان (HENRI CLIFFORD) عمل اوبرالي ناجح ، مبتكر ، لا يدين للأنماهات المختلفة ، الواردة من الخارج ، ايطالية او فرنسية او المانية ، تلك الأنماهات التي كان يتنازعها الذوق الاسباني المعاصر . غير انها لم تقنع المعارضة التقليدية ، التي لم تكف ابدا عن مطاردة البنز ، وقد يزعمها نجاحه ، ثم ماله

فاذا صديقه المالي الانجليزي (COUTTS) يلاحقه وطالما زاره في باريس . ثم يقدم له نصا لاوبرا تاريخية من ثلاثة فصول - (HENRI CLIF- FORD) استخرجها بنفسه من مؤلف قديم لاحد مؤرخي العصور الوسطى الانجليزي ، قد اعدّها ومهرها بالاسم المستعار الذي اتخذ له انتاجه الفني : MONTJOY وهكذا ، ويحكم الارتباط الذي التزم به ، اضطر البنز لتأجيل وضع موسيقى خاصة بنص مسرحي لاحد مشاهير الكتاب الاسبان ، ليركز نشاطه للعمل الذي القى على عاتقه .

وقد تعبر هذه الكلمات التي صرح بها لصديق له ، عن عدم رضاه عن الوضع ، وخاصة عن افتتاحية (MERLIN) التي انجزها في انجلترا : « لا تكلمني عن هذه الوصمة » وكأنه يتبرأ منها ، برغم النجاح الذي حازته ، كلمات تكشف عن عدم استجابة ابن اسبانيا الحية الحارة للبواعث الخاصة ، باهل الشمال ذوي المزاج السوداوي الذي تحكم في طباعهم وتصرفاتهم . وهذا التباين الفطري لم يكن ليقر به ذهنيا من نص ذو عراقيل سكسونية غابت في ضباب الماضي . فيصعب على الموسيقى التعبير عن دقة الاوضاع السيكولوجية ، وتشابك الاحداث التاريخية وما اكثرها في هذه المسرحية التي لا تقل غموضا عن ثلاثية « الملك ارتور » ولا غربة في ان (COUTTS) الشهير او MONTJOY الانجليزي الاصل يستمد من المراجع الاصلية لتاريخ بلاده الحدث التاريخي الشهير « بموقعه الوردتين » ليصنع منه مأساة من ثلاثة فصول : (HENRI CLIF- FORD) والموضوع يتعلق بالميثاق وحقوق الخلافة الملكية بين اسرتين من الاسر العريقة في القرن الخامس عشر . ولكل منها شعار النسب كما كان يقتضيه عرف العائلات النبيلة في ذلك الزمن . فأسرة يورك (YORK) شعارها وردة حمراء ، واسرة لانكستر (LANCASTER) التي ينتمي اليها (HEN- RICLIFFORD) بطل الرواية شعارها وردة بيضاء ، وفي معركة حربية يموت اللورد كليفورد الاب ،

للموسيقاه المسرحية « غير ان ، كما قلنا ايضاً ، نراه وقد خصها بحصة وافية تزيد على ٣٥ صفحة من ١٧٠ أعدها لجملة اعمال البنيذ الغريزة . فتناول البحث المسرحي بإحصاء النصوص الموسيقية ، ودعم بعضها بالامثال الموسيقية ، في شيء من التوضيح التحليلي ، مسهباً عن نقاط الضعف ، واطعها تأثير آلات الأوركسترا ، بالكتابة البيانستكية . ثم استسلام المؤلف للميول المعاصرة ومنها اقتفاء اسلوب (LIER MORIF) الذي هو من ابتداء (WAGNER) وقد يتعذر على البنيذ تحقيقه . وبعد ان ادانه يلين نوعاً ويستشهد بالناقد الاسباني (MORERA) في امتداحه اوبرا (CLIFFORD) مناقضاً نفسه ببعض الشيء واخيراً ينتتم بحثه بهذه الكلمة الباهتة « ومختصر القول ان موسيقى هذه المسرحية لا تخلو من الالتزامات بالاسلوب الاوبرالي ومن نصارة الالهام . وان تلك اللمسات البيانستكية التي تتميز بها تكفي لكي يفتتن بها المستمع » .

ويبدو ان هذا الاختلاف بين معارضين ومؤيدين لم يكن الا طلائع ما عاناه البنيذ في السنوات اللاحقة عند كل حدث مسرحي له .

سبقت اوبرا (H. CLIFFORD) ببضعة اشهر اوبريت خفيفة (SANANTONIO DE LA FLORIDA) ويفرق بينهما نوعية الموضوع الذي استلهمه البنيذ من لوحة للرسم (GOYA) لكنيسة صغيرة تحمل نفس الاسم ، يحج إليها اهل العاصمة والمدن المجاورة لها في ١٣ يونيو مولد القديس (ANTONIO) حاملي المنطقة ، وجعل منه الاسبان عيداً سنوياً عاماً يؤمنونه في هذا التاريخ ، حشوداً كبيرة تتجمع حول الكنيسة ، وتخل في كل دلائل البهجة والفرح الشعبي .

انفعل البنيذ لهذا المنظر الاخاذ ، وذهب توا لزيارة الكنيسة القديمة ، المتواضعة المظهر شبه المهجورة ،

والمسرح وهو لاعب بيانو ؟ آخذة عليه نفس النقاط التي حازت استحسان مؤيديه . قرأت ان هذا عمل خليط يشوبه عدم انسجام الاجزاء . وقال اخرون انه لا يصاب على المؤلف ان يقرن شيئاً من رقة الحساسية الاسبانية بالروح الانجلو سكسونية المتزمتة بعض الشيء ، وان هذا الذي طعم به النص الانجليزي اضاف قيمة جديدة على تكنيك الموسيقى المسرحية ، فيها رونق وفيها متعة للمستمع . يخفف الجحوق القاسي الذي يطغى عليها ، فتنبج المسرحية من ملل يهددها . ونحى مجلة النهضة (١٠) بمقالة مثيرة للناقد ومؤلف اسبانيا العظيم (MORERA) بتهدئة للنزاع القائم ، اذ تناول النص الموسيقي بتفسير واف ، موضحاً بمدى صفات التكنيك الموفقة في الحركة الدرامية التلقائية للمقاطع الغنائية والراقصة ، مؤيداً اندماج التعبير الشرقي في بعض المواقف المناسبة ، فاهما سيكولوجية ان هذه رغبة وقتية لم يقو المؤلف على كبهها . وله ان يستريح بها من التزامات ثقله . ويضيف مثبتاً ان اهمية هذه المسرحية ليست فقط في قيمتها الفنية التي لاشك فيها ، بل ايضاً بالاهتمام في انها اول اوبرا عرفتها اسبانيا بانها نظمت حسب النمط الاوبرالي المألوف . وقد يكون حدث يسجله تاريخ الموسيقى في اسبانيا . ومع ذلك ينتتم (MORERA) مقاله معتزلاً بأن في وسع البنيذ الفنان القيام بعمل افضل .

اما المؤرخون المحدثون وهم قليلون (١١) فقد اكتفوا بان يحيدوا القاريء الى كتاب (H. COLLET) وهو كما قلنا بدون ان يكون درساً وافياً ، قد تعمق في اهم ما يتعلق بفن البنيذ واعتمد عليه اغلب من جاء بعده من المؤرخين الفرنسيين ، ولكن (H. COLLET) نقض تعليق (MORERA) المتزن ، الحق ، وعبر عن تقديره لاعمال البنيذ المسرحية بهذه الكلمة القاسية : ان من الخطأ ان ينحصر فصل بأكمله

(١٠) Morera La Renaissance, 16 mai 1895

ap. cit. Demarquez, Laplane (١١)

(E. Sierra) وجعل من كنيسة (San Antonio) والربوة التي أقيمت عليها ديورا لحياء ذكرى مولده في عصر (Goya) وفي عجيج حشد مزدحم في الهواء الطلق ، ومكون من العصابة الباحثين عن اللهو والغناء والرقص ، وليكن تحت رعاية القديس الطيب . دبر كاتب القصة حبكة تدور أحداثها حول مؤامرة للفوز بالحبيبة يخلط فيها السياسة بالحب . ولكي تتمشى مع تقاليد أسلوب الزرذولة التهكمية الناقلة اللاذعة ، يزداد سوء التفاهم حتى ينتج عنه مشاهد مضحكة ذات نكهة شعبية إسبانية تستعيد المناظر التي صورها الرسام الأسباني ، والتي تتجلى فيها مواهب البنيز .

والموضوع خفيف بسيط في حد ذاته ، ينحصر في أن (Jrene) شابة حلوة جذابة ، يتقدم لها عريسان في آن واحد . لها اتحاهان سياسيان متعارضان . أحدهما وهو (Henri) نصير الحرية ، وعضو عامل في الحزب الليبرالي ، لا يكل عن الدعاية له . والآخر (Don Lesmes) نصير للحكم المطلق ولذا ينتمي لحزب المحافظين ، ونشاطه السياسي يهدف إلى غرض شخصي . ويعلم الاثنان أن الحبيبة ليست سهلة المنال ، لأنها تعيش تحت سيطرة (Dona Ascension) مريبتها ، عابسة الوجه شديدة الحرص عليها ، كما كانت تقاليد ذاك الزمان ، ويحيى الموسم السنوي للقديس انطون ، فيجد فيه العاشقان مناسبة سهلة للاتصال بحبيبتهم بدون إثارة رية المربية المعجوز ، فيسمى اليها (Henri) متكررا في زى راهب حتى لا يلفت اليه نظر البوليس السياسي ، الذي يبحث عنه لأنه معارض للحزب الحاكم ، وربما أيضا لتحاشي اضطهاد غريمه في السياسة وفي الحب . ويزيد الوضع الكوميدي ، أن في نفس الوقت يلجأ (Don

والتي لا توحى البتة بتقاليد عريقة فلم يجد الا شبه تجمع لافراد حول سوق لا ينم عنه انتعاش ولا مروح يستعيد ذكرى ما ترمز اليه لوحة (GOYA) وشعر وقد غمره ظل الزخارف الزجاجية الخافتة ، بألوانها المختلفة على جدران المعبد المغطاة بصور^(١٣) تمثل سيرة القديس حامى بيت الله ، وتلاميذه ، وخليط من عامة القوم السلج وقد عرف (GOYA) ^(١٣) كيف يبعث فيها الحياة ، ويجعلها تعبر عن انفعالاتهم بواقعية الفنان الانسان العطوف المدرك .

وكان التجاوب عميقا بين اسلوب (GOYA) الذي ينطق بالواقع الحي ، وبين التعبيرات الحية الحارة التي تنبعث من موسيقى البنيز . لقد فرق بينهم قرن من الزمن ، ولكن عبقريتهم التقت . وكان ان غمس كل منهم قلمه في دمه ليفصح عن نقاء الهامة . ولا عجب اذا عرفنا انهم هجروا بلادهم اختياريا يوما ما . (GOYA) هربا من الحكم المطلق للملك فرديفان السابع ، واستبداده الذي ضاق به اهل الفكر والفن ، فلجأ الى فرنسا ، حتى مماته ، واختار (BOR-DEAUX) بالذات ، لأنها كما قال في مذكراته ، اهم المدن الفرنسية بعد باريس ، بنشاطها السياسي والادبي . ثم انها على الطريق المؤدي الى اسبانيا . وهكذا فعل البنيز في ظروف سياسية لم يكن يرضى عنها ، وقد فرقت بين الذين استسلموا للامر الواقع ، والذين اثروا طريق الحرية ونفوا انفسهم اختياريا حتى آخر حياتهم . ولم يعوق البعد والحرمان ابن اراغولد وابن كتلونية أن يفيا بديتهما لمواطنيهما الاصليين وان يباهما خلاصة عبقريتهما .

ايقظت تلك الرؤية في البنيز أمنية صباه ومحاولاته الاولى في احياء الزرذولة ، فرأى ان ينقلها الى المسرح ، وأستجاب لرغبة صديقه الكاتب المسرحي

(١٣) قدمها Goya مئة من القديس انطون .

(١٣) (Francisco Goya 1746-1828) رسام اسباني ولد في اراغون فصولا تتميز لوحاته بالشعاع الشعبية ، وبلغته شهرته الى الجميع الراقي ، وصار رسام (القصر الملكي) ولكن فرديفان السابع ملك اسبانيا كان يفضح البلاد لحكم استبدادي مطلق لم يرض (Goya) بفضل البعد عن هذا الجو الخافت ، ليخلص فن نزه حر . وكانت اللوحات التي صورت بعض اعضاء العائلة المالكة ، تكشف عن ما تكنه نفسه من حلق مكروم . وتحمل صورة عامة تماطله مع الطبقة الدنيا ، ونجاحه في التميز بواقعية مرحة من كل مظالم حياتها .

حينما بنبرات خافتة ، متقطعة ، وحينما لا يرتبط النغم بالألفاظ معينة بل يندفع بسجيته في تناعيم (Vocalises) حرة براقة ، ثم ينخفض فجأة في حنان مؤثر ، وقد يروق للعاشق ان يعيد عبارات الود التي تفوح بها مشاعره .

ويتهى الفصل الاول الكثير الحركة بمواقفه المتشابهة القلقة شيئا ما . وينقلنا المؤلف الى الفصل الثاني بفواصل اوركسترا الى (Jivtermede) مبنيا كذلك على نفس اللحن الاصلي ، ولكنه ينمو ويتطور بلون من ألوان الملاجونيا (Malaguena) التي تتحدر من رقصات الاندلس ، ومن ملقى بالذات (Malaga) ، ويسترسل اللحن في الرقص على هواء ، وينهمك في المجون ثم يسترخي ويستسلم حالما ، وما يلبث ان ينطلق كالسهم في توقيع متعاقب سريع . ثم يركز بتكرار على نوتتين (دو) (ري) (DO- RE) ، فتندفع الزغاريد ابتهاجا ، وكان المؤلف أرجمل نثرا موسيقيا يفيض بشذا حمر ملقى العتيق . وهكذا يعهد الفاصل الاوركستراالى ، بروحه وألوانه الطريفة لللاحداث السعيدة الآتية .

ثم يحىء المؤلف بأسلوب جديد الـ (Sevillana) ولم يكن اختياره من بين الانغام الاندلسية عن غير قصد . أنه خاص بأشبيلية نبت في تربتها . وحمل أسمها ، واجتاز القرون محتفظا بتقاليدها الخاصة من حيث المناسبات الدينية العريقة ، وليالي السمر (Zambra) ذات الطابع الدنيوى المفرج عن الكبت . فيعهد المؤلف إليه إحيام ليلة العرس ، فتعاقب تشكيلة من اسلوب الـ (Seviliana) غنائية ، راقصة ، يتصدرها نفس اللحن الرئيسى ممتعا ، مثيرا يلهب الشعور ، فيجد الفنان مجالا لمجاملة أهل الحفل . واطهار ما وهبه الله من مهارة ، وكأنه يؤدي رسالة التزم بها . ويمتد السمر الى السحر ، وتمشيا

(Lesmes) الى نفس الحيلة حتى يتقرب من الحبيبة ، ثم يهدف ازعاج غريمه (Henri) عسى أن يقبض عليه في غفلة منه . ويشعر رجال المباحث المتشربين في الحفل أن شيئا ما في الجو ، الا أنهم لم يدركوا اللبس^(١٤) . وفي غمرة الفوضى يسرعوا بملاحقة هذا أو ذاك ، وقد يحتم اسلوب المسرحية الهزلية اندماج عنصر الخلط والبلبلة ،^(١٥) فتزاحم الملايسات ، وتشابك المواقف الحرجة المبهمة ، فيجىء رجل الشرطة بين الاثنين ، ويقبض (Don Lesmes) الى السجن بدلا من (Henri) . ثم في لحظة إعلان خطوبة هذا الاخير على حبيبته ، تنطلق مفاجأة أخرى تهز الجمهور بأجمعه ، وهو خبر سقوط وزارة المحافظين ، ويحىء حزب الاحرار لينجعل من هنرى سكرتيرا خاصا لرئيس الوزراء . (توته توته خلصت الحدودته) .

وقد أدرك البنيز ان الحب هو محور هذه الاحداث المبعثرة غير المنطقية بالمرّة ، وغيرالمبالية لهيبة الموقف ، فأراد ان يكسبها لونا انسانيا من واقع الحياة ، وكان دينا عليه ان يحىء عبقرية (Goya) بان يقوم بعمل موسيقى يعكس ما توحى به لوحاته من بلاغة التعبير . فكتب موسيقى لمسرحية (San Antonio) عاد بها الى الروح الاسبانية الخالصة ، مبتعدا بها عن أى ادعاء خارجي ، مكتفيا بخلاصة مشاعره الذاتية التي تميزت بها دائما اعماله البيانستكية على طول السنين . فجاءت واضحة الاسلوب ، يسيرة الفهم ، تسير سلسلة في سهولة لطفت جو الفوضى المحيط بها ، وصيغتها بلون محلى يتوافق مع كرامة ومتطلبات البيئة الشعبية الاسبانية .

ويسمى اليه الحبيب ، ويشتركا معا في ثنائى (Dúetto) يقوم على نفس اللحن الرئيسى متخذاً أسلوب (Seguedilla) الذي يميز ابرزات مختلف الملامح العاطفية ، فيعبر عن ألوان الحب والحمران ،

(١٤) بالإضافة الى العنصر الذي يمثل روح الكآبة والخطرة والتمرت . ويظهر هنا منظر الجنود المتشربين لحظ الامن بملاهم الكآبة وملاحهم الصرامة المبهمة ، وهذه عناصر متجانسة تماما مع الروح المرحة التي تغمر المسرحية . هذا التناقض ملهم ويدخل في تضاد « الزرذولة » الاسبانية والاورا بوف (Opera Bouffo) الالمانية . التي ترمي الى المزاح والمرح .

(١٥) (Quiproquos) الفرنسي و (Imbroglia) الايطالي .

اعتاد ان لا تعوقه المصاعب ، فلم يمض وقت حتى ظهرت على نفس المسرح (Zarzuela) في مدريد نسخة اسبانية (El , Sortija) وتعني « الخاتم » استخرجها من أوبرا (Magic opal) « الحجر السحري » التي نالت في وقتها استحسانا عظيما في لندن . وهنا يب نوع آخر من المعارضين ، صناع الزرذولة المتنافسين على مصالحهم ، واستقبلوها في تحد طاع يقصد ان يهزموا المؤلف فسقطت (El Soriya) ولم يهزم المؤلف .

وصمد البينز الذي تعود اللبس في الرأي حول أعماله المسرحية ، وفشل هذا الاضطهاد المفتعل في اخماد نشاطه الخصب . فرأت الايام التالية عددا وفيرا من أعماله البيانستيقية - تكشف عن نضج التكنيك ، وفكر انساني عميق . وقد توج في تلك الفترة الوجيزة بمسرحية غنائية جديدة نالت شهرة أسقطت حجتهم .

رأينا في مسرحية (San antoni) ان الصراع الحزبي كان يهدف أولا وأخيرا الى الدعاية والضحك ولا شيء غير الضحك . ونجىء (Pepita jImenez) (وتنطق خيمينيز) لتنتقلنا الى لون آخر من الصراع ، أليم ، مرير ، صراع بين الحب الالهي والحب البشري . فتنمو القصة في جو من الورع الديني العميق ، الذي كان يتصف به القرن الثامن عشر في أسبانيا ، حيث كان سلطان الكنيسة يسيطر على الدولة ، ويستأثر بالروح للشعب ، فيعم التحسس الديني ، ويرسي المجتمع الاسباني القيم الاخلاقية على التدين والتقوى ، وفي هذا السبيل تهون التضحيات .

ظهرت قصة (Pepita jimenez) للكاتب الاسباني الشهير جوان فاليرا (Juan valera) سنة ١٨٧٤ قبل أن ينقلها الى المسرح الصديق الدائم بـ ٢٢ سنة ، الذي ما زال متصلا بالبينز . . أين كان ؟ ، أي (Coutts) كالمعتاد تحت اسمه المستعار

مع هذا العزف تحت ال (Sevillana) بألوانها الفصل الثاني ، اللهم الا دقائق وجيزة لخماسية (Qvintette) غنائية مختص بالعروسين . ويهدوه متكلف رتيب شيئا ما ، يفهم منه انها فترة تمهيدية للمارش الختامي الذي يبعد كل البعد عن اللون التقليدي للمارش . مع وجهة من الشبه بمارش ال (Toreador) لاوبرا (Carmen) ، ولكن شتان . ان البينز اراد ان ينهى المسرحية في حالة من الابتهاج الشعبي . فيجعل منه قطعة موسيقية اوركسترالية تلهب الشعور ، لا ينقصها عنصر من عناصر الاثارة وجاذبية الايقاع الحار التي تقاوم ، فيندفع الحفل بأكمله في الرقص بحمية ، وتفطر النساء في السمر وهز الأرداف وتعلو اصوات الرجال حاثا على الحماس ، غير انها لم تصل الى حد الابتذال لهيبة الموقف واكراما للقديس شفيح الحى . ويسبدل الستار على مسرحية (San Antonio Dela Florida) التي حققت نجاحا كبيرا على مسرح ال (Zarzuela) في اكتوبر سنة ١٨٩٤ . ويؤول هذا النجاح الى ان البينز ترك لطبيعته مطلق العنان ، فركز على اللون المحلي الذي مهد لروح الدعاية والمرح ، وكشف عن عميق نزعاته الذاتية . فتحف عمله بما يشتهي من النغم الاندلسي والرقصات الاسبانية الخالصة ، فنتج توافق مع النص الروائي الذي عولج موسيقيا باعتناء ، فجلب الى المسرح الاسباني بجديد من عصارة إلهامه الذي طالما برز في أعماله البيانستيقية للبيانو^(١٦) .

ومع هذا النجاح الملموس الذي جذب للمؤلف جمهور المعجبين بالأسلوب الجديد للزرذولة القديمة ، لم يعفه من ضجة أثارها بعض المتعصبين للبناء الاوبرالى الكلاسيكى ، من رجال المجتمع والصحافة . ولكن البينز ايقن انه قدم للمريد عملا فنيا يستوعبه الاسبان . وانه اذ يغرس قلمه في دمه تمجد نبراته طريقها طوعا الى عميق الحبس الانساني ، وهذا كل ما يطمح اليه . وقد

(١٦) نقلت هذه المسرحية الى الفرنسية تحت عنوان (Ermitage Fleuri) وقدمت في بروكسل في يناير سنة ١٩٠٥ وعرضت على مسرح (Zarzuela) في ذكرى وفاة البينز الخمسين سنة ١٩٥٩ .

(Montjoy). وقد ركز اقتباسه على الفترة الأخيرة من سير الأحداث المتلاحقة ، حيث يسود التوتر ، وتستحكم الأزمة ثم الحل النهائي السعيد .

وتقوم القصة اساسا على ستة اشخاص غير عدد من الوجوه الثانوية . وموجز الموضوع أن (Pepita) (Jimenez) أرملة شابة صغيرة السن ، حلوة ، جذابة ، تقية طبعاً ، ويتكاثر حولها المعجبون ولكنها في غفلة عنهم ، ويقيم بها (Don Pedro) من أعيان المدينة المرموقين ، أرملة هو أيضاً يزين الشيب رأسه . يطمح في (Pepita) زوجة له . ولم يلبث أن يفاجأ بأن ابنه (Don Luis) مغرباً هو الآخر ، وانها تبادله الغرام . فيرى أن يفسح الطريق للشباب ، ويعتبر (Pepita) كابته ، ولا شيء إذا يعترض التوفيق بين المحبين ، غير أنه يحدث فجأة ما لم يكن في الحسبان فتعترض (Don Luis) نزعة دينية توحى له أن يسمح لنداء باطنى ، هو الرب ، وعليه أن يذعن له ، ويتجرد من ملاذ الدنيا . فيفسد الموقف ، ويتأزم ، فتتزعج (Pepita) وتتألم اليأس والأغصاء ، وتحالجه صورة الموت ، وتلاحقها فكرة الانتحار ، ويحل الغم على الجميع ، وإذا بالجو المتفائل بالمرح يهدد بأن يتحول إلى مأساة حارة باستسلام (Don Luis) إلى آلام الصراع بين نداء السماء ونداء الحب . ويبدو بمظهر المتعصب المأخوذ حيناً ، المتردد المتحير حيناً آخر ، وفي هذه اللحظة الدرامية الحرجة تتدخل (Antonana) محربية (Pepita) وتمسك بخيوط الحبكة السيكولوجية ، متسلحة بحبها لها . ويقدر كبير من الدهاء والمكر ، تقودها بشق الحيل ، وحكمة وخبرة المرأة المحنكة الذكية ، إلى أن يقتنع (Don Luis) بأن تلك النزعة التي استولت عليه وغاصت به في أعماق الغموض والحيرة لم تكن إلا وهماً عابراً ، فينتصر الحب ، وتشرق السعادة ويعود للمسرحية جو التفاؤل والمرح بزواج (Pepita) و (Don Luis) .

بعض مؤرخي ونقاد الموسيقى لا يعتقد ، بمبادئ النهج السيكولوجي ، لأن الخلق الفني لا يتم مجرداً من

العوامل المزامنة له . وإن المناخ العاطفي والفني الذي يحيا فيه الفنان يستحوذ على حسه ، حتى أن أدق المظاهر تجدد صدأً في عقله الباطن ، وتنبولور في المفهوم الفني ، فتفوح بها تعبيراته .

ويرى آخرون أن البنيز كان كميّله من المعاصرين ، معجباً بالأسلوب الذي خلده (Wagner) ومضمونه أن يصور الشخصيات المسرحية بعبارة (Leit - Motif) تتميز بها وتنطق بالعواطف البشرية ، وتعبر عن الموقف السيكولوجي والدرامي ، وتسير بها إلى القدر المحتوم . فساد هذا الأسلوب ، وتغافل في كثير من مؤلفات الفترة التي سميت بالفترة الفجائية .

ومن جهة أخرى تشهد مؤلفات بعض الموسيقيين من زملاء البنيز وتلاميذه بتأثرهم باللون الأسباني غير أنه يعنى استئذانهم له وتشبههم به ، أن كلاً على هواه في التطبع والتجديد . وهكذا كان لابنيز أن يختار للكوميديا الهزلية (San Antonio) كما رأينا ، لحناً رئيسياً دعم به المقاطع الموسيقية بأكملها ، غنائية أوركستريالية على السواء ، متجسماً في أغنية أو رقصة حاملاً مذاق الأرض التي انبثت ، كتالونيا ، متطوراً في مرونة مع المواقف الدرامية والسيكولوجية فلم يخضع إذا هذا اللحن الرئيسي الاوحد للنظرية التي يقوم عليها الـ (Leit Motif) الألماني . انما هو تجديد مبتكر في التصعيد بالنغم الشعبي إلى الفن المسرحي .

أما في (Pepita Jimenez) فقد أخذ البنيز أسلوب الـ (Leit-Motif) في تشخيص البطلة دون سواها ، بلحن اختص بها ، معبراً أميناً عن ذاتيتها ، شغيفاً لها ، مفسراً لأحلامها وللأحداث التي تلاحقها منذرة أو متفائلة ، مظلمة أو مشرقة ، وهذا التحريف في الصيغة يقدم الدليل على أن المؤلف لم يقتد على غير هدى بنظام الـ (Leit-Motif) حسباً وضعه (Wagner) والذي من خصائصه كما قلنا ، أعداد لحن معين ينتسب لكل من الأشخاص الرئيسيين للمسرحية يلزمهم ويتفاعل معهم .

وفشل تحدى جماعة المتعصبين في ان يسدوا الضربة القاضية للبنز خلال مسرحيته هذه ، اذا ان النجاح الصاحب كان له صدى بعيد المدى عند من تذوقوا أسلوبه من مشاهير مؤلفي ومؤرخي الموسيقى الاسبان ، وغيرهم من رجال الفن والادب ، الذين خصصوها بحكم منصف ضائب ، ثم أنها وجدت استجابة خارج موطنها الاصل ، وايقظت اهتمام العلماء من ذوى الفكر الرفيع في بلادهم ، فترجمت المسرحية الى الإيطالية والألمانية والروسية والفرنسية .

ولم تمض أكثر من ثمانية عشر شهرا على عرضها في برشلونة حتى اختارتها لجنة مديري المسارح الغنائية في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا ، لافتتاح مسرح غنائي جديد^(١٧) ولم تحجب تقديرهم - فقد استقبلها الجمهور التشيكي بحماس عظيم - وكان ذلك بحضور المؤلف الذي استدعى على خشبة المسرح عدة مرات يصحبه تصفيق حاد ، وقدم له اكليل من الغار واغرقتها الصحافة بالمديح . ويقول البنز في تأثر : أنها من أسعد لحظات حياتي .

وقر خمس سنوات أخرى ، وفي مدريد يوم ٤ أغسطس سنة ١٩٠٢ ، لى دعوة ادارة مجلة ادبية فنية (Evan-qile) اشتهرت بالاعتدال ، وأمام جمع من اهل الفكر والفن قام البنز بتقديم (Pepita Jimenez) محللا موضحا المواقف الاساسية بمقتطفات على البيانو ، فسحروهم ، قرروا فوراً ارسال برقية تهنئة وتقدير الى (Jvan Valera) كاتب النص الروائي ، وآخر الى (Montjoy) المالي (Covtts) الذي نقلها الى المسرح . وظهرت الصحافة مهللة بمكرمة البنز الذي وضع اسما لاوربا اسبانية حق ، فجاء هذا نصر له وتعويضا لما ناله من استنكار مدبر .

وحالفه الحظ ايضا سنة ١٩٠٥ عندما اختار مسرح (La Monnaie) في بروكسل عاصمة بلجيكا ، (Pepita Jimenez) للاحتفال برأس السنة الجديدة ، وتلتها أوبريت (San Antonio) مترجمة

ثم يجيد البنز عن العرف المتبع في النسخة الموسيقية لاوربا بتقديم افتتاحية بكامل الاوركسترا تسبق رفع الستار ، غير أنه يكتفي بمقدمة تمهيدية موجزة ، من خمسة مازورات ، لا أكثر ، تهدف الى ارساء المقام والريتم ، وتبدأ المسرحية .

أحاط المؤلف هذه المسرحية الموسيقية بعناية خاصة ، حتى تفوقت فعلا على اعماله المسرحية الأخرى ، التي صرح مرارا أنه لم يكن يرضى عنها كافة . فاحرزت نجاحا كبيرا من أول عرض لها في برشلونة سنة ١٨٩٦ . دل عليه تدفق الجمهور عليها في ازدياد مضطرد ، معبرا بحماس عن أرتياحه لهذا الخلق الاوبرالي الجديد من صميم التربة الاسبانية بالمعنى الحقيقي المنتظر ، وأجمع النقاد على ان هذه اوربا اسبانية الدم والنبض ، وان هذه حقيقة لا تدع مجالا للشك .

ولكن هناك جبهة المعارضة متأهبة كعادتها ، متزعة المواجهة التقليدية الهدامة لكل عمل مسرحي للبنز . ويتدخل مؤلفو الموسيقى والنقاد ، وترتفع حرارة الجوى ، ويعلو الجدل عنيفا ، بين معارضين ومؤيدين ، يتناولون نفس الادعاءات ، ونفس الحجج لاقامة الدليل على صحة نظرياتهم المتعارضة . وهكذا يتفاقم الوضع ويفلت زمام الموقف ، ويتقل من تضارب الآراء الى تضارب الايدي في فناء المسرح الذي عرضت فيه المسرحية . وكما يحدث غالبا ، لم يشر المؤرخون الى هذا الحادث الذي يتجدد للسنة التالية ، عندما اعيد تقديمها على مسرح (Zarzuela) في مدريد العاصمة ، إنما تنطق به الصحافة المعاصرة ، ويهمل الاطلاع عليه . وهذه الاحداث ليست بغريبة ولا هي الاولى من نوعها ، ان المعارك الفنية تتدرج على مدى مراحل تاريخ الفن وتدفع تطوره .

ونحن لا احتدام النفوس اسرع البنز يلتقط انفاسه بعيدا عن جو برشلونه السريع الانفجار وهدأت العاصفة .

قدم للعالم نموذجاً ناجحاً لاوبرا اسبانية صميعة ، وكان في هذا التصرف النبيل تخليداً للذكرى ابن كاتالونيا الحرم ، الذي كان الريتم الاسباني صدى لنبضات قلعه المغنم بحب بلده . (٢٠)



سادسا : كاتالونيا والفيجيا :-

أوفى البينيز ما عليه من التزامات نحو كوتس وختم « فترة مغامراته المسرحية » ، كما سموها ، بأن قدم لبلده أول مسرحية موسيقية جادة من منبع اسباني نصا وتعبيرا على نهج الاوبرا كوميك وكان هذا ، كما قلنا ، حدث في تاريخ الفن الموسيقى الاسباني . وراقت له الحياة في باريس حيث كانت تتجاذبه مختلف التيارات المتحررة والمحافظة . ولكنه لم يضل عن نفسه ابدا . ولذا فانه برغم إلمامه بالقواعد الموسيقية ، فانه لم يسمح لها بأن تعوق الوحي ، وكانت له كلمة مأثورة في ذلك « أن الوحي لا يحكم بزمان أو مكان ، أنه يهبط في غير ميعاد ، لا يفصل ولا يُشرح وأن اخضاعه لمنظوم دقيق يضعف قوته الروحية » . وبذلك يعترف أنه أولا واخيرا أسير حسه الداخلي ، فكانت كتاباته في هذه الأونة اذن تكشف عن أنه لم يكن غافلا ابدا عن التزامه باصول الخلق الفني ، وقد تميزت بانتاج خصب في شتى ألوان من بينها عدة ميلوديات غنائية على قصائد لبعض الشعراء الاجانب والفرنسيين وقد أهدى معظمها لصديقه جابرييل فوربيه ، وكانت اسبانيا تمر بفترة حرجة في تاريخها ، في الخارج منازعات مع الولايات المتحدة ، تطورت الى حرب فعلية ، أنهت بتنازلها عن كوبا ، وجزر الجوام ، والفلبين ، وكان لذلك الفشل صدى مؤلم ، عز على الشعب الاستسلام له ، ونسبه الى ضعف نظام الحكم القائم ، وتعثره في مواجهة الاحداث ، فاختلفت الآراء ، وشاعت الفتن ،

الى الفرنسية تحت عنوان (Ermitage Fleury) وكان مقدر لالبينيز انتصار جديد وأقبل عليها محبو الموسيقى من مختلف طبقات المجتمع البلجيكي ، وقد ظهر رجال الفن والصحافة بملابس السهرة احتفالا برأس السنة ، وهكذا عدد من الفرنسيين الباريسيين جاؤا اخصيصا لهذه المناسبة ، ومن بينهم بعض مشاهير الفنانين والكتاب ، وكان (Ernest Chavssdn) نفسه على رأس جماعة من مؤلفي الموسيقى الفرنسيين . ثم في نهاية العرض الأول رتب مدير المسرح استقبالا انيقا في صالونات اجد المطاعم الكبرى تكرما لالبينيز وعائلته التي كانت تصحبه ، واحاطهم بعدد من نخبة المثقفين والمؤلفين ، وفي مقدمتهم سفير اسبانيا في بروكسل الذي شمل البينيز برعاية خاصة وهنا مدير المسرح على نشاطه الموفق واعلن ان ملك اسبانيا (١٨) - تفضل بمنحهم براءة الكومندور من طبقة الفونس الثاني عشر ووسام صليب الفارس - (Croix De Chevalier) الى قائد الاوركسترا .

أما باريس التي احتضنت البينيز ما يزيد عن خمسة عشر عاما واحاطته بهالة من التقدير والمحبة الخالصة ، والتي لم تتغافل عن انتاجه البيانستيكي قط ، بل اعترفت بمستواه العالمي عندما اختارته عضوا في لجنة امتحان الكونسرفتوار مع اكبر علماء الموسيقى الفرنسيين آنذاك ، وكان الاجنبي الوحيد يومها الذي دعى للاثتراك مع هذه الهيئة العريقة . واستمرت باريس فيما بعد بالاحتفاظ له بشعور الود والتقدير ، عندما ازيح الستار في ذكرى وفاته الخامسة عشر (١٩) عن لوحة تحمل اسمه بين شوارع عابرة الموسيقيين الذين عاشوا في باريس ، ثم في المساء نفسه ، قدم مسرح الاوبرا كوميك عرضا ممتعا ، مشرقا لـ (Pepita Jimenez) ، وقد عهد بها الى أشهر مغني الاوبرا الفرنسيين وتبلورت الآراء عامة عن حكم واحد ، وهو أن البينيز

(١٨) الفونس الثالث عشر وأخير ملوك اسبانيا ، الذي ترك البلاد الى المنفى ١٩٣١ عند اعلان الجمهورية الاسبانية الاولى .

(١٩) ٢٩ مايو سنة ١٩٢٤ .

(٢٠) وتكررت هذه الحفلة في الذكرى الخمسين لوفاة البينيز سنة ١٩٥٩ - حل نفس المسرح الاوبرا كوميك ، واستقبلها مدير الكونسرفتوار بعبارة تحمل معاني التكريم والتقدير . وكان لنا حظ الاستمتاع بها .

عرف البينز انه لم يألف اقتباس النغم الموروث ، ولكنه شد هنا عن هذا الاتجاه ، وأقتطف النغم البدائي كما هو صادر من فم هل القرى ، وهكذا نجده وقد انتقى الريثم الثنائي الذي تختص به رقصات المنطقة ، وليس الثلاثي الذي يغلب في الاقاليم الاخرى ، فيتخلده دعامة قوية ، نشطة ، يركز عليها لتجسيد روح معنوية كتالونية واقعية . مع فقرات انتقالية صابرة ، نلمح فيها الريثم الثلاثي . وهذا التنوع ، كما قلنا مرارا ، شرط أساسي يلتزم به الفنان حتى يجتنب التكرار على وتيرة واحدة قد تسبب بالملل .

وجاءت كتالونيا السمفونية تمتد عشرين دقيقة من الزمن في تصميم واحد ، تبعا للآطار الذي حدد لهذا النموذج الحديث ، غير قابل للتقسيم الحركي الداخلي ، على مفهوم السمفونية الكلاسيكية . وانما قد يتيح للمؤلف ان يتطور ، ويتناور ، ويتجول في عالم الايحاء ، ملتزما بأسلوب .

رأينا ان البينز كان لا يتقن موسيقاه بالتعبير عن الاحداث التي تحي كاهل البلد ، ولا بما يخالف فؤاده من أسمى ، بل ترمز في مجموعها الى الانشراح والتفاؤل . فباحث هنا روحه المرحه بأن يسخر من هؤلاء القوم الذين يطالبون بانسلاخ كتالونيا عن الوطن الام . وأودع في هذه اللوحة الموسيقية استهجانا وعدم تجاوبه مع هؤلاء المتمردين على غير صواب ، وكان له ما اراد .

ولكن لم يقع ذلك موقع الرضى عند الطبقة البورجوازية البرشلونية ، ولم تستحق هذا التفسير التصويري الروحي للبلاد . وعابت عليه ان يخرج عن المؤلف ويستبيح ، هو الكتالوني المولد . ان يضيف النغم الذي آل لهم عن اجدادهم سليبا نقيا ، وقد يترنم به اولادهم من بعدهم . وأجمعت الصحافة على ان توجه إليه اللوم ، فاذا كان يميله الفطري يميل لبينز ان يكشف عن الملامح العامة للأمة الاسبانية في الاقاليم الاخرى ، فانهم هم اهل الكتالونية يعتبرونه أساسا في قوميتهم . وتكاثرت الحملات ضده ، حتى بدويل نفسه أخذ عليه عدم نسخ الميلودي الشعبية مثلما هي من منبتها ، ولم

فافسدت ما بين العشائر وبعضها . وتنبه أهل كتالونيا ، تلك الناحية التي ترفض تبعيتها لاسبانيا ، الى ان الامور صار ممهدة لاعادة المطالبة بشرعية حقهم في الانفرد بحكم ذاتي . وأدت هذه النزعة الانفاصلية الجديدة الى مضاعفة الارتباكات السياسية التي أرهقت البلد .

ولم يرق للبينز هذا الاتجاه العنصري الانفصالي ، لأنه كتالوني المولد ، تزوج كالونية ، وأنجب اولاده في كتالونيا ، ان كتالونية اسبانية بوضعها الجغرافي من الكتلة الايبيرية ، ولم تكن يوما في - عزلة عن الروح الشرقية التي امتدت من جنوب فرنسا حتى مرسية (Murcie) في نهاية الساحل الشرقي حيث تلتقي بطلائع الارض الاندلسية ، والتي جعلت البينز يبوخ بانه « كتالوني المولد » - اندلسي الروح ، فكان يرى ان في سلخ هذا الجزء الكبير من الوطن الأم تجسفا واجراما قد يضران بوحدة البلد وعظمتها .

وكانت ادوات الحكم القائم غير مأمونه ولا مرغوب فيها . ولكن البينز لم يكن مجاهرا بالاحتجاج السياسي أنه يحتفظ بحقه في التعبير عنه بموسيقاه . وكانت هذه وسيلته في مواجهة الاحداث ، جسيمة كانت أو ثقيلة الاحتمال . ويعهد الى موسيقاه ، ان تنطلق بما يكنه الشعب من رغبة في حياة افضل . فينطق قلمه في مرج يوحى بالافراج عن التزمت السائده ولايتعارض مع طبيعته سريعة الانفعال ، فأتى بمؤلف اوركسترا في نمط قصيدة سمفونية (Catalonia) اسبانية الالهام ، اوروبية الصيغة . في دائرة باناروا مؤلفاته التي شملت ارض الوطن الام بأكمله .

وتتجل القصيدة السمفونية (كتالونيا) على كل الاعمال الاوركستراية التي سبقتها ، ويرى البعض أنها عمل سمفوني لا لبينز ، لم يجرؤ على النهوض به قبل اليوم ، وذلك لأن الاسلوب البيانستيكي يسيطر على كتابته الاوركستراية ، ويتزعم التخطيط السمفوني البحث . وجاءت كتالونيا القصيدة السمفونية ، نموذجا يشهد بأنها خالية تماما هذا اللبس .

ولكنها كانت فترة جادة الحساسية في حياة الكتالونيين . وتمر الايام ولم يتكرر الصخب عند اعادة تقديم القصيدة السموفونية كتالونيا في باريس (١٣ فبراير ١٩١٠) في الاحتفال الذي اقامته « الجمعية الموسيقية الاهلية بمناسبة مرور عام على وفاة البنيز » وكان النقاد - الفرنسيون أكثر ادراكا في تفهمهم لما كان يرمي اليه المؤلف .

ويجد ان أودع في كتالونيا ثقته الفنية ، واعتزازه بأهليته في الكتابة الاوركستريالية عاد توا الى عالمه البانستيكي ، الذي يتيح له المناجاة والارتجال .

وكانت سنة ١٨٩٨ مفعمة بالاحداث العصبية ، واهمها فقدان ابنته في حادث مؤلم ، وانحراف صحته حتى ان اطباءه اوعزوا اليه العلاج في إحدى مدن المياه الفرنسية ، ويرغم حزنه الشديد ، وحساسيته المرهقة ، رأينا ان البنيز لم يكن ممن يستسلمون للشدائد ، ولا ممن يرضخون للتضام ، فتاقت نفسه الى تلك الناحية الاندلسية ، يستمد منها التخفيف عن مشاعره ، واستأمن غرناطة التي كانت له المأوى الروحي في مختلف ظروف حياته ، فيوعزه خياله ان يهديها متتابة موسيقية تتناول النواحي التي تحيط بها ، موحدة في صورتها الخالدة الحمراء (Al Hambra) وظهرت منها القطع الاولى : (Al Vega) ولم يستكمل المشروع .

وتظهر (Al Vega) حاملة أمارات الابتكار ، فلا تتسم بالطابع المتحرر ولا هي متألقة في جوفيفيض بالمرح ، والسرور كما هي العادة ، فقد يلد لها لاتجاه الى التأمل الرزين القاتم بعض الشيء ، ثم يلاحظ ان المؤلف لم يتساهل كمعاداته في اختيار اللحن او الموضوع الاساسي الذي سيبنى عليه حديثه الموسيقي ، انه بكثير من التريث والعناية ، يرى في ذلك اتجاهها فنيا يلوح الى تطور التكنيك الذي سوف يتجلى في اعماله المقبلة .

قالوا وكرروا القول ، ان هذه المؤلفه هي الحد القاطع لاعماله البيانستيكية التي كان يغلب عليها الطابع الارتجالي ، وانها هي نفسها بريئة منه . ثم انها تكشف عن تطور في التكنيك محكم الاركان ، وقد دلت

يرصعها كحجر كريم في بناء موسيقى منظم الاركان » وأيد عدم رضاه في مقال انتقادي شديد اللهجة . قال فيه « قصد المؤلف هذه المرة ان يستلهم الوحي من صميم التربة المحلية ، فلماذا اذا لم يراعي ذاتيتها ، ولماذا اذا استباح لنفسه ، وهو كتالوني الاصل ، ان يشوهها بهذه الألاعيب التي مسخت صورة الانسان الكتالونية » .

رأينا كيف ألف البنيز الضججات التي تثار حول كل من ابتكاراته المبدعة ، ولكنه فوجيء هذه المرة ، يشبه حملة حقودة ، تقصد به شرا ، وقد تجاوزت مفهوم النقد الفني ، آخذة عليه اتهامه الروحي للاندلس العربية ، وعدم صدق أيمانته بقوميته الكتالونية ، على حد ظنهم ، وتقادوا في اتهامه بأعنف الصفات التي لم تطرأ على باله قط ، بانه لم يكتفي بأن حرف النغم وأفسد معانيه وأهليته ، بل أشبع غرضاً ما في نفسه ، وأبى الا ان يهدي به ما شاء فيتمد مفتعل على أهل المنطقة . فكان ذلك بمثابة فقدان لجنسيته الكتالونية .

ويتكرر الوضع ، ويرى البنيز نفسه وقد أدين بشيء لم يقترفه ، ولم يكن من الذين يقابلون الشر بمثل ، وكان في خلقه ان يسمو على عالم العقدة والكدر ولم يخلد له عدم نجاح قصيدته السموفونية التي اودعها محبته وحنينه لمسقط رأسه . ان البنيز شاعر ريسود ملهم ، وهذا ما لم يفهمه مواطنوه في حينه ، ولذا ثارت ثائرتهم . هذه اللوحة التصويرية التي اندفع بها المؤلف تلقائياً في براءة من يهوى النكت المرحية ، مهما حملت من روح التهكم والاستهجان . أنها لم تنطق بضغينة ولا تنديد ، بعيدة كل البعد عن معنى المعادة .

وجرفهم الغضب حتى تغافلوا ان الموسيقى كالشعر ، في أنها تكشف عن مجاهر نفس الانسان وقوة ادراكه الذهني ، هي ايضا تحمل صفات الوصف التصويري للواقع الدراسي والهزلي . وقد تطول قائمة مشاهير المؤلفين الذين لم يكتفوا ميلهم الى اللهو اذا راودهم فيستودعوا موسيقاهم شتى التعبيرات الفكاهية ، من الدعابة الخفيفة الى الهزلية السميكة ، ولم ينل ذلك من قيمة فنهم .

بسيط ومتشامخ في آن واحد : (Iberia) ، عميق المغزى ، سليم الطوية ، وضع حبه كله « لحبيته السمراء الحائنة القاسية » كما كان يقول في خطاباته لأبن أخيه طالبا منه ان يكلمه عنها ويكلمه ، ويكلمه ، حتى يشعر بأنفاسها قريبة منه .

ولم يفتن بعض النقاد المؤرخين الى هذه الظاهرة الغربية في عصرهم ، واصحاب النظريات العلمية التي تركز على الاثبات بالبرهان ، فاخلوا في درس كل اقليم على حدة ، وشرعوا في تحليل وتشریح ما قد لمسوه مختلف المظاهر ، ولكن اين لهم ان ينفذوا الى هذا العالم المختلط المولد الموحّد الالهام ، ذو التعبيرات الغزيرة ، الفائضة ؟ الا بعد ان استرسلوا طويلا وفي عناد وقد شدتهم تلك الالقاء الى الرغبة في الكشف عن جذور ما ترمي اليه ، وتتبع تطوراتهم حسب اصول الحث الاثنولوجي ، حتى ايقنوا بعد جهد ان تلك الالقاء التي مهر بها مقطوعاته لا تشير علميا الى مناطق محددة . بل أن المؤلف يرى في اسبانيا باكملها موطن واحد لكل ألوان الايقاع والنغم فساهمت موسيقاه المستتقة تلقائيا من العرق الاندلس في غزو شامل للقطر كله ، وصور الفلامنكو شعار الموسيقى الاسبانية ، وأستقر الرأي ، والحالة هذه على ان يفهم من الداخل ، واستشهدوا بالاسلوب الذي تبعه في كتابته ، انه لا يدعن الا لمنطق طبيعته الخاصة ، واساسه التفاعل الموسيقي الموحى به من ذات فؤاده . فيصيح اسلوبه مما توحى به مشاعره الباطنية . ومع ذلك ، ومما لا شك فيه ، أن اعطاء الاهمية الاولى للتعبير عن ماتكنه النفس ، لا يدل على التسليم والتراخي في دقة الصياغة . وانما الى اخضاعها لتوضيح مأربه ، والذي يبرز شاغها في مجموعة ايبيريا .

كان البينز كما عرفناه ، واسع الثقافة وافر التجارب ، ولكنه لم يكن عالما من علماء عصره حتى يستميله مذهب الفيلسوف (Bergson) الذي كان إذ ذاك يعلن معارضة للمذهب ناكري الوحي (Rationhlisme) المبني على العقل وحده ، أو بموجب المعقول الملموس فقط ، مناديا بأن الحس مصدر المعرفة . كان البينز اذا

القراءة التحليلية للنص الموسيقي ان البينز تكلف جدا للالتزام بصيغة معينة ، ولكن الطبع غلاب ، وكانت (Les Variations) وسيلة لاشباع ميل لا يقع ، فيجئ ويحلوه ان يسير بموضوعه في تحويلات وتطورات تلائم مزاجه الخاص وانتهى من كتابة (La Vega) في نفس السنة التي ظهرت فيها كتالونيا السمفونية ، ولكن لم تقدم للجمهور الا سنة ١٩٠٥ في حفل موسيقي خصصته (Scuola Cantarum) في باريس للموسيقى الكتالونية في حضور البينز وكان ذلك تكريما للمؤلف واعترافا بان (La Vega) في مستوى المؤلفات العالمية .



سابعا :- ايبيريا

رأينا ان الالهام الابنيزي ينبع اساسا من صميم الذات الاسبانية والحس القومي متكاملين في تعبير فني موحد ، اسبانيا روحا ، واسبانيا دما ، فيدعم (البينز عمله باسماء المدن او الاقاليم أو الضواحي ان لم تشر الاسماء الى رقصات محلية او نغم شعبي ايجائي ، وحتى الاعياد القومية والمناسبات الدينية ، ضمها في مجموعات تحت عنوان ذي معنى يعبر عن دستور الفنى الغريزي ، وعميق شعوره الانساني . وهذه الالقاء تشير الى اوضاع معينة ذات ألوان معينة . بمعنى انها تعزى الى اوصاف وصفية تصويرية ، ولم يكن ذلك نتيجة قرار او سياسية مدروسة . ان موسيقاه تعبيرية صريحة خالصة ، بريئة من ادنى قصد تصويري تصنيفي ، الا أنه في ساعة حنين الى بلده يستلهم خياله الذي يهبط به الى البقعة المختارة ، ويتوهم بإحساسه المرهف انه يغترف من مظاهر الحياة التي تنبض بها ، ويتفاعل بها في تأثر عميق ، يتبلور في رقصة ترمز الى تقاليد محلية معينة في نغم يسترجع فيه ذكرى ناحية او مدينة ، او حتى حي بسيط من أفقر الاحياء ، ولكنه يغلي بقوة حيوية لا يقدر على تمثيلها الا البينز ، وهكذا خطط بموسيقا رسماً نيرا جغرافيا انسانيا يشمل الكتلة الاسبانية بأسرها ويحدودها الاربعة . أما الجزء الاندلسي ، فانعم عليه بلقب مجرد

تقاليد موحدة ، تنطق بلغة اصيلة عن فن اسباني النزعة في قصائد متعددة ذات لون فلامنكو عربي . وهذه القصائد الشعبية ، الغرض منها لم يكن تعبيراً زخرفياً ، جذاباً ، بل يعكس اوضاعاً انسانية مألوفة بعطف وادراك شاملين . « فأيبيريا » اذا ليست الا استمراراً مسهباً ، رحباً لكل كتاباته البيانستكية . وقد رأينا في (Al-Vega) ان البنيز قد غذى الهامه الغريزي بوفرة من مورد التكنيك والمزايا الاصلاحية التي يسرت له الاسترسال في غزارة التعبير ، والتي ستكون الظاهرة الغالبة في « ايبيريا » ويحمل ذلك بعض المؤرخين الى ضرورة تقسيم اصطلاحي لاعمال البنيز الثلاثة اصناف سيمترية ، تفصل جلياً بين ثلثه اساليب ، تنسب الى عهود معينة من حياته الفنية ، وفي اعتقادنا ان ذلك منهج قديم في التحليل الفني عفا عليه الزمن .

كل تلك التطورات والمنازعات الفنية التي عاشها البنيز لم تكن تصرفه عن خطورة الاحداث التي تتنازع بلاده ، فقد كانت السنوات الاولى من القرن العشرين أشد عسراً على مواطنيه . وقد اتسعت الفوضى ، وتضاعفت الحركة الكتلونية الانفصالية ولم تهدأ وقد فازت بتأسيس حزب معترف به ، بل أشدت معه النزاع والتفرقة ، وجاءت سنة ١٩٠٥ مثقلة بتوتر العلاقات بين فرنسا واسبانيا ، بعد محاولة اغتيال ملكها الفونس الثالث عشر والرئيس (Loubet) رئيس جمهورية فرنسا الذي تميز عهده بنجاح سياسة الاتفاق الودي مع دول الكتلة الاوربية ، ونجح ايضاً واخيراً في ازالة ما تبقى من تصدع بين ايطاليا وفرنسا .

عز على البنيز ان يرى بلاده في شبه عزله في وقت نشطت الدول الاخرى جاهدة في سياسة الوفاق وكانت الحياة قد استكانت له في باريس ، وسعد بعطف عائلي وتقدير والفة اجتماعية ، ومع ذلك كانت هذه السنوات عسيرة عليه هو ايضاً ، فلم يكن قط قد افاق من حزنه على ابنته ، ولم يزل يعتصر قلبه غيابها عنه . ثم انه كان يقاسي من مرض لم يتغافل بخطورته ، وقد اقلعه عن الحركة ، فيشعر وكأنه محكوم بحدود تخفقه ، واطلمت

فيلسوفاً بغريزته . ولم يكن ينفرد بهذا الاتجاه الفني القومي ، بل تقابل مع معاصريه المؤلفين الاوربيين والروس الذين اتجهوا بموسيقاهم نحو التحرر من احكام سرورثة ، يتلمسون الافصاح عن شخصيتهم وقوميتهم ، وكما اشرنا لذلك سابقاً ، كان البنيز صديقا لكثير من مجندي المدرسة التحررية الفرنسية الجديدة ، وعلى رأسها (Debussy) وكذلك زعماء الاتجاه العكسي ، وغرضه الاصرار على عدم التخلي عن الاسس الكلاسيكية العتيقة ، بل التطور بها ل نظام كلاسيكي مستحدث ، وسموه (Neo - Clacis - sisme) والذي كان يجذب على الاخص الشباب من المؤلفين . أما الفرق بين هؤلاء واولئك على اختلاف ألوانهم والبنيز ، هو أنهم تمحزولوا لنهج معين ، ودستورهم هو التمرد على المفهوم الواقعي كلاسيكياً كان أو رومانتيكياً . اما البنيز فعرّفناه بوهيمي الطبع ، ريسودي التعبير ، غزير الشاعرية ، متفانياً متياً بارض اسبانيا وما فوقها من خلق . يستلهم من عميق ذاتيتها النغم ، ويديه إليها حاراً ينبض بحبه وعبقريته . فكان الفضل لهذه الطبيعة الواعية ، انه لم يقع في حبال هذا أوداك من التيارات المتضاربة . فالطريق الحق اذا الذي يبيح لهم البنيز المؤلف هو الرجوع الصريح الى عين المنبع المبدئي الذي تفاعل به واغترف منه إلهامه . بمعنى ان الاجدر ان يتدرب الباحث على الوصول لنموذج في ذو قاعدة منظومة ، بل يدرس استيعابه العميق الخصب لكل العناصر السائدة التي امتزج بها ، والطباع الموروثة من الاسلاف ، وكيف أستمد منها الجوهر الأساسي . ومن هنا الطابع الذاتي المطلق للتكنيك الذي ابتكره تلقائياً في كتاباته الذي يشترك فيها عنصران ، كما ذكرنا سابقاً ، البدائي والعلمي .

وظهرت ايبيريا من اثنتي عشر قطعة ، في أربع كراسات متتالية من ١٩٠٦ الى سنة ١٩٠٩ . وكما سبق ان حققه في مجموعات السابقة ، لم تكن نتيجة فكر معين ، تقرر ورسم له مسبقاً ، وليست صورا ولا قصصاً ، ولكن تذكرات روحية في قطع منشورة لا تدل على تسلسل متعمد التنظيم ، ولو أنها مستوحاة من نبع

من العسير قراءة « ايبيريا » وقد يرتبك الاخصابيون ، ويتعثرون اذا طمعوا في تحليل - تفصيلي مسهب . ان هدفنا تقديم شخصية المؤلف مبتدع « ايبيريا » مع اظهار المناخ الروحي والهرموني الذي يسيطر على المقطوعات الاثنتي عشر ويوحدها ، ثم ما تتميز به من صفات أساسية وسمات خاصة تبرهن ، كما قلنا سابقا ونكرر القول ، على ان الجوهر في موسيقاه هو مالا يحدد ، وما يحلل ، ان كل قطعة في « ايبيريا » تظهر لنا بوجهها الخاص ، بمعناها الوضعي الجلي ، بخصائصها الواضحة الذاتية التي تميزها من أول وهلة عن سواها ، وبيان بسيط لمختلف الأنغام المعبث بها ، يكفي ان يكشف عن غزارته وأصاله لهجته البيئية ، ثم النظم الريتمي وتنوعه ومهارة التصرف به . ان الريثم أساس جوهرى تنصهر في الميلودي كثرة ألوانها وتصاغ عليه التعبيرات على اختلافها ، راقصة ، حاملة ، تهكمية ، كئيبة ، وكل الايقاعات ولم يخلها ابدا .

أما فيما يختص بمجموعة قصائد (ايبيريا فقد حصر الهامه بالنوع الاندلسي العربي الذي كان في اوائل هذا القرن لم يزل يستوطن الإقليم الاندلسي ، في حين انه ، كما عرفنا عنه ، لم ينقل منه نغما سبق وجوده ، بل ينطلق النغم من مزاجه الشعاري المبدع . وكثير من النغم الاسباني الشعبي المنتشر اليوم مصدره روح البينز والنغم الذي ابتدعه .

وهذه الموسيقى التي تستلزم الريثم ، عصبية المزاج في غير استقرار ، ولانحيا الا بالحركة ، انها تنتعش بالسرعة وتنتشي بها ، وتنمو نابضة بالحياة ويندر قيام مقطع على ارشادات تستلزم التعبير الرزين الوقور .

اتصفت موسيقى البينز بروخ المرح والتفاؤل عامة ، وكانت اذا حادت ومالت الى تعبير معتم بعض الشيء ، ذلك لأنه انسان ، وقد حبه الطبيعة باحساس انفعالي عاطفي مرهف واحفظته ايضا بقوة التغلب على الصعاب ، فلا يستغرق في انعطافات تحرك شعور الاسى والكبت ، ويرتد مسرعا الى أبهى دلائل الانتعاش والامل . وهذه كانت ملكة البينز وفلسفته .

نفسيته وعائشه القلق ، اترك الحياة ولم يحقق آمال شبابه فصار يحول ويدور في فلك خارج الامد والمدى ، ولم يتغاضى عن ما تعانیه بلاءه من تقلب الاحداث المكدره . وأين له ان يغير الواقع المشيع بالكآبة وهو المتفائل بطبيعته ١٩ فنهض نهضته الاخيرة وقد غمرته رغبة ملحة على فؤاده في ان عليه ان يرد لها اعتبارها ، بالتعبير عنها بلغتها الاهلية المحلية ، وهي ان يغمس قلمه في دمها بأكثر حميه واكثر حماس ، حتى يجعلها تقنع العالم بأنها لن تكون في عزلة عن التقدم الجماعي ، ولا عن دورها في معالجة الامور ، وهو على يقين من أن النغم الاسباني الحر له من القوة والجمال القدر الكافي الاثارة الاعجاب والتجاذب - الانساني وبه تعلوا اسبانيا ثانيا بنورها الساطع .

واذا كانت صحته قد خذلته ، فلم يخذله ايمانه بأن القوة الدهنية في كامل طاقتها ولذا فقد اندفع الى صب ما يثقل جوانحه من تراحم الاحساسات الدفينة الحارة ، وكان ما لا بد منه ، وكانت « ايبيريا » العمل الجبار ، يتدفق متفجرا يعلن عن الخلاص من شحنة انفعالية لاتحملها النفس ، وكان عليه ان يلقي بالحمولة الروحية بأسرها في أفق صوتي مطلق لانهاية له ولكن البينز يعرف ايضا مدى التزام التعبير الفني مهما كان اتساع عالمه . وهذا القيد لا يتعدى ان يكون وسيلة للتحرر من مشاعره .

ومن الجلي ان هذه العوامل الحيوية هي اساس فهم الانفعال الروحي والبصغي في « ايبيريا » والذي لم يفقهه مؤرخو البينز على حقيقته ، وان ذكره بعضهم عابرا ، لم يدرك الباحث السيكلوجي الجسم الذي أدى الى تلاطم الاحساسات المتناقضة بين بهجة مفرطة وظلام كثيف ، حتى أين القلب .

وان هذا وذاك اكثر انفجارا في « ايبيريا » عن سابق اعماله ، وهي مأساة من ادرك ان الموت يلاحقه ، ولم يمهله حتى الوفاء برسائله وتسليمها الى العالم الذي يخلفه . كان كل ذلك يزحم قلبه وعقله ، فزحم موسيقاه . أقحمه فيها مرة واحدة وتحرر ومات .

الانفعال ، وبحقق ذلك المؤلف الشاعر ، بدون أن يقتبس من ذات النغم الشعبي الموروث ، الذي امتصه عميقا واطال السمع حتى اختلط بدمه ومنه الى موسيقاه . فأين من هذا الاندماج الكلي ، تحديد الخط الفاصل ؟

ولا يخفى علينا ان حبيبته تلك التي ينعيها هي ابنته ، التي افتقدها من زمن غير بعيد ويتجلى « البيازين » بمظهرين من سماته المحلية ، ليله ونهاره بوجهيهما الصادق والخادع ، يترأى في ليالي الـ (Zambra) ، ليالي السمر ، انه يتفاخر بعرض لامع ، متوهج ، يجسد ملامحه وميزاته الظاهرة المألوفة . فيطرح لرواد ليالي السمر ، مواهبه في مباراة غنائية راقصة جذابة ذات بريق زائف خداع . ويتغير الحال عمقا وحرارة صداقة عندما يخلو لعالمه الخاص ، فيرقص أهل الناحية ويشدون لانفسهم ، فيعكسون العادات العشائرية والرقصات التقليدية العتيقة ، ويفوحون بالنغم والكلمات التي تبرز الانفعال العاطفي والحس الباطني الذي يتفاهمون به فيما بينهم (٢١٦) .

وكان كل ذلك يتجاذب خواطر البنيز ، وقد ثملت شاعريته به ، وترك الخمر يروق ولم تكن من طبيعته ان يغفو بها ، فانصبت متدفقة طوعية ، ردا صادقا لتأملاته العاطفية الداكنة التواق الى الماضي ، وفي روحانية استجابات لها آلتة الموثمة على اهوائه دائما ابدا .

واجتذبت تلقائيا روح البوليريا التي تتألف مع مزاجه الحولي الأسف الحزين . وليس اللون الشعبي السوقي الذي تتصف به منطقة البيازين . بل على عكس ذلك أن اسلوب البوليريا رقص وغناء ، نغم وريتم ، يتميز ، مع مابه من حساسية حانية ، بالسمو والاناقة التي هي من صفات الاوساط الراقية في المدن الاندلسية الكبيرة ،

ولكن الانسان الجريح الكامن في جوانحه أدمعت عيناه ، ولم يقو على الكبت ابدا ، ففاحت آلامه في قطعتين من مجموعة « ايبيريا » وقد استلهم من روح النغم الاندلسي ما يتجاوب مع حالته النفسية ولم يخفى نواياه ، فكانت (Rondena) نسبه الى مدينة رنده (Ronda) من أقليم ملقة .

ثم (Alpolo) وترجع جذورها الى اقدم النغم الاندلسي من صميم الوحي الشعبي وقد احتفظ عبر الاجيال بلونه الفطري الحزين النائج .

تحكي هذه الذكريات الشعرية سمات هذا الحي الشعبي الفقير الذي مازالت تشرف عليه بساتين واسعة بعيدة الاطراف تزيناها تلال الورود ، وبقيّة تقاليد موروثه عن بساتين عرب غرناطة الاسلاف تحيط بها غابات الصنوبر ، ويواصل التيز بخياله صورة الماضي : - « اذكرك يا عزيزتي بهذه الاغنية العريقة الحلوة النابعة من تربة هذه الناحية التي غمرتنا بايام سعيدة » .

« أريد ان ابكي حتى الضنى
وأكون وحدي في وحدتي
أريد ان ابكي حتى الضنى
وأضيق الزهور عند الغسق
هدية على قبر حبيبتي »

وهذا فعلا ما أوعزت به موسيقى البيازين الى ديبوسي الفرنسي ، فلخصه في كلمات قليلة تعبر عن مدى تفهمه لها وتأثره بها : « قليل من الاعمال الموسيقية من ذات الالهمية الفنية والروحية ، في مساواة البيازين من حيث مناخ ليالي اسبانيا التي تفوح بشدا القرنفل والياسمين ، انها مثل رنين الجيتار الخافت ، الشاكي في ظلال الليل ، مع يقظات مفاجأة وانتفاضات حرة عنيفة

(٢١٦) تعتبر هذه الناحية من اسهام مدينة غرناطة المتاخمة لقرنها منها . ولها يوم مشهود جدير بالذكر ، يتحاكى به اهلها في اسبانيهم . وهو عندما هبط فرانكو على شعب بلاده بكتائب فلانسية حاصفة ، تراجعت لاهلها مدينة غرناطة ، فاستولت عليها في حركة الدفاعية خاطفة ، ولم تستسلم « البيازين » حيث تركزت معارك عنيفة صمدت عشرة ايام في مجابهة نيران مدفعية رادعة ، قاسية . وقد مهدت هذه المقاومة الباسلة طبيعة المنطقة والتنظيم البنائي المتين . وهو على نحو متانة معقدة من الازقة الضالة ، والطرق المسدودة ، فكان دخل لرجال المقاومة ، وحسن يتفحص منه هؤلاء الشجعان ، عن لا ملوى لهم من فقاء الدم المدمين ، ذوي الدم الاسباني الفجري الثائر . فدفعوا ارواحهم ثمنا لولايتهم لهذه البقعة الصغيرة من ارض الوطن مع ٢٠,٠٠٠ ونيف في باقي ارجاء الكتلة الايبيرية . واستمرت عمليات التطهير والابادة اربعة اسابيع اخرى ، انتهت باعدام نابغة اسبانيا ، الحر البر Jose Antonio في فجر ١٩ أغسطس سنة ١٩٣٦ ، في سجن مدينة الفنت Alicante الواقعة في جنوب الساحل الشرقي لاسبانيا .

مائة ألف حياة ، لا واحدة
يامصهرنا الجيتاني في (Triana) .

فأوجت له هذه الذكريات الحائلة بتعبيرات موسيقية
تناسب وهذه الكلمات المفعمة بشعور أنساني مفرط في
البساطة وصفاء الروح . فجاءت مقطوعة (Triana)
حاملة نفس المفهوم الشعبي للناحية .

ولم تختلف هذه القصيدة عن سابقتها ، فهي بينت
على طبقة صوت يتطابق ولون الشعر المنطوي الزقيق ،
وتستمد من المقامات العربية الخاصة بنغم الفلامنكو
مقامات جديدة لم يطرقها من قبل ، على قدر معلوماتنا .
وأخصها ان تقام البيازين على تناقض من ثلاثة ألوان
صوتية ، ويطلب المؤلف ان يستعيد العازف رنات
الجيتار . وآلة نياخة ذات لسان (يعني نوع مزمار)
والكتلة بأكبتها ، ويرسم اللحن على رنين يحاكي رنين
الكلارينيت . واليدين فالفتان .

يقول (Claude debussy) الفرنسي ، أربع
سنوات بعد وفاة البير : وهي ابتهاج ساعة الشفق .
انها لقاء موفق في خان حيث النبيل الرطب الطازج ،
وافواج من البشر تتوالى ، وتمضي ، رامية القهقهات
عاليا ، يجاوبها نقر الدفوف ذات الجلاجل الرنانة ، لم
تبلغ الموسيقى ابدا مثل هذه التنوعات المؤثرة ، اللامعة
بشئ الألوان ، ان العين تنبهر من فرط الامعان في هذه
الصور البراقة .

وكان (Debussy) على حق فيها قاله ، لان
مايفوق جمال اللحن في ذاته ، والذي لا تفسره الكلمات
هو هذا الجو الذي يحيط بالنغم ، والذي يخلق التيار
الروحي الشعري الذي يغمر القصيدة ، في تطور من
الحنين الخالم الى العصبية الحارة والانفعال التلقائي
السريع . فمن امتزاج هذه العناصر المتباينة المتألقة
تتكون منها تلك الشخصية الميلودية ، الالبنيزية الفريدة
، التي هي من خلقه ، وقد استلهمها من ذاتية الروح
الاسبانية ، ونهل منها حتى الشمالة ثم اهداها اليها مفعمة
بحبه لها .

فهو نموذج ، ويتطور على يد المشاهير من معنى الفلامنكو
وراقصيه ، مستعيدا لذكريات الاندلس الجيتاني
القديم ، نسبة لما ترسب فيه من اسلوب الـ (Solear)
الريتمي ، والاجراءات التي تطور بها ، انه يصب في
النفوس ضيقا وقلقا نفسانيا ، قد يكون ثقيلًا ، ويترك في
الجواثر غم عميقا ، لا يمحوه الا اندفاع راقصة من
الجيتان أنيقة رشيقة في انفعال يستثير الشعور ويشيع
الدفء ، فتنبسط الاسارير .

وهذه هي الروح التي احتيتها ذكريات تلك البقعة من
غرناطة الحبيبة ، ومنها لحظات من هنائه العائلي ،
وفقدان ابنته ، لم يكن اذا للشعبية السوقية دخل ، كما
قيل في مناخ الحسرة الذي غمر قصيدة البيازين - (Al-
baiein)

وتقول ابنته LAURA انه كان احيانا يروي لها عن
حافضة ذكرياته صورا من لمحات شبابه ونبذات للحظات
سعيدة ، بأغنية او قصيدة شعرية مثيرة لصورة روحية
أثرت فيه كهذا النموذج من أسلوب الـ
(MartINETTE) الذي كان خاصا بالاطراف الشعبية
لاقليم اشبيلية ، قبل ان يتسرب الى مصاهر الحديد عبر
الاقاليم المختلفة ، ومع انتشاره يتلون بالروح المحلية
لكل منها :

يامصهرنا الجيتاني في (Triana) لايعرف عالمك
المحتدم القاسي
الا من ذاق ماء الكاوي ، وادمع للفحات لهيك
الحارق

لايعرف الالام المفزعة
الا من أثرته لمسات مطاركك ، واصابتها القاطعة
لايعرف قوة جبروتك
الا من رأى آلاف الشرر تتطاير في رذاذ نجم احمر
لايعرف ذبذبة المدقات

الا من بهرهه عنفها على السندان كصدى جلاجل
فضية فيرى الصلابة تقوس الى لدن الرقاقة
وفي قلبي ، الى نواره زاهية
كمحبوبة أضحي لها اذا امتلكت

وثبت ان التطور الذي مرت به موسيقى البنيز لم يغير شيئا من نظرة البنيز للتعبير الموسيقي ، انها كانت البنيزية من صدر حياته الفنية ، واعماله الكبيرة اللاحقة لم تغير شيئا في جوهر تفكيره الفني قد يزداد الالهام غزارة وسعة ، ويزداد معه ويختصر مفهوم التكنيك ، وتظل الشخصية البنيزية مطابقة لذاتيته الاسبانية الصافية . فاستنفذت كل ما كانت تفوح به ارض ايبيرا ، وبلغت به السيادة التامة المطلقة . والحد النهائي للصعود الخلاق ، ولم يكن سبيل الى التكرار ، فجاء الموت وهو على قمة ازدهاره الفني .

ولذا ، فهو وحده الذي كان ، في ذاك الوقت ، يجرؤ على ان يعزز ديوانه ذو الاثنتي عشر قصيدة بلقب بسيط اللفظ ، عميق المعنى والخيال ، والذي يحوي كل ما يغري الحس الانساني والادراك الذهني ، وتعبر مذكراته عن انه كان طورا صاحيا واعيا بحقيقة وضعه كرائد لطليعة الحركة الموسيقية في بلده ، وقد تحقق له ما كان يتوق اليه ، وطورا يتساءل ببراعة : « يا الهي ماذا يجنون في موسيقي حتى يدفعوا بها الى هذا الاوج »

والرد عليه هو ان جميع اعماله تربط بينهم بروح الهام موحد ، لم يتلون ولو تلونت الاساليب والصيغ ، وانما تجتذب الاعجاب بما تحويه من قوة خلاقة ومن ملاحظة المشاعر وغزارة التعبير في نفس الغلك الروحي الذي وصل في « ايبيرا » الى اروع ماسمعت الاذن والى ارفع التعبير الاسباني الحر . وانه خرج بها الى أفق عالمي لم يكن يدري بوجودها . فشد الانتباه اليها ، حتى لم يوجد شعب على وجه الارض الا وجذبته موسيقى اسبانيا . ومن ثم فكان له أثر كبير في اثراء التعبير الموسيقي الاوربي . وتشهد اعمال من احتك به من المؤلفين المعاصرين مثل (Liszt) و (Chausson) و (Ravel) و (Debussy) وغيرهم على تأثرهم به ، وكان أن تبعه (Turina) (Defalla) (Grandos) وصارت مدرسة خرجوا بها من جدران الاكواخ الجيتانية الفلامنكية المحلية وقد غمسوا أقلامهم بدمائهم ، وأوكلوا للنغم التمثيل الحق للروح الاسبانية .

أيقال بعد ذلك ان الفن ليس له وطن ؟



إذا ما نظرت الى تمثال تنسيون الواقف تحت سماء
لأنكشير ، في ظل قباب الكاتدرائيات الثلاث التي
تشرف على قرية مولده الحزينة ، لوجدت هذه الابيات
التي كتبها الشاعر منقوشة على قاعدته :

أيتها الوردة التي نبتت في شقوق الحائط المتصدع
أقتطفك من الشقوق .

وأمسك بك في يدي ، أمسك بجذورك وكلل
أيتها الوردة الصغيرة ، ولكن لو باستطاعتي
أن أفهم من عساك ان تكوني ، بجذورك وكلك
لو باستطاعتي أن أفهمك تماما ، لعرفت كنه الله
والانسان

والابيات رغم كونها ابياتاً وصفية ، الا أنها مفعمة
بالحزن والقلق ، ورغم بساطتها الظاهرية ، بل وأكد
أقول تسطحها ، فانها تعالج القضايا الاساسية لمشكلة
المعرفة ، معرفتنا لانفسنا وللعالم المحيط بنا ، ورغم أنها
تبدأ بذكر تفاصيل دقيقة متناهية في الدقة ، الا أنها تنتهي
بالاشارة الى الكليات . من هو شاعر المتناقضات هذا ،
المثقلة ذاته بالهموم ؟ من هو الفريد تنسيون ؟

ولد الفريد تنسيون في ١٦ أغسطس عام ١٨٠٩ ، في
أبرشية أبيه في « سومرسي » واضطر جورج والد تنسيون
ان يصبح من رجال الكنيسة بعد أن حرّمته عائلته من
الميراث وأوصت به لأخيه الصغير . ولقد كان لسوء
الطالع هذا اثر سيء على شخصية الوالد ، اذ جعله
رجلاً مكتئباً مريراً ، كما كان يلف المنزل المزدهم ظل من
الحزن .

ولقد زرع جورج تنسيون في موهبة ابنه عناصر
أخرى ، بخلاف تلك الكآبة الرومانتيكية . وعلى سبيل
المثال كان تنسيون الاب عالماً ومحباً للكتب ، مما أتاح
الفرصة أمام الشاعر الاستفادة من مكتبة أبيه منذ
صغره .

وتلقى تنسيون تعليمه في مدرسة داخلية منذ كان في
الثامنة حتى بلغ الثانية عشرة ، وكانت هذه المدرسة تبعد
عشرة أميال عن منزله في سومرسي ، ولم يكن تنسيون
سعيداً بالمرّة في تلك المدرسة ، فالمدرس كان يضايقه
وزملاؤه لم يكنوا له المودة ، لأنه كان لا يشاركهم

تنسيون وسيدة جزيرة سالوت

عبد الوهاب محمد السيري

أستاذ بكلية البنات / جامعة عين شمس

العابهم ، ولقد عملت تجربته في المدرسة من حبه للبيت وارتباطه بدائرة العائلة الهادئة . كما زادت من حدة خجله والتفافه حول ذاته وشككه وعدم ثقته في الاغراب ، وهي صفات ظلت تلازمه طيلة حياته . وبعد خروجه من المدرسة ، تعلم على يد احد مدرسي القرية لفترة من الزمن ، ولكن بعد ذلك تولى جورج تنسيون بنفسه مسئولية تعليم ابنه .

ولقد تألق نجم تنسيون تحت هذا النظام الاكاديمي من التعليم والذي تميز بشموليته اكثر من منهجيته ، واستفاد منه اكثر ما كان في المدرسة ، وأمدته عقلية أبيه الراحبة ، وذوقه الرفيع في الكتب بمعرفة عميقة في الآداب الكلاسيكية ، الامر الذي ترك اعمق الاثر على شعر تنسيون باشاراته الكلاسيكية العديدة .

ولقد كان لالتحاق تنسيون بجامعة كمبردج أثر كبير على مستقبله ، لقد كانت هذه الجامعة تتميز آنئذ بالجو المفعم بالتساؤل عن المستقبل ، وبالمحاولات الجادة للمزاوجة بين العلم والدين . وكانت الدائرة التي انجذب إليها تنسيون تدعى « الحواريين » وهي عبارة عن مجتمع طلابي ذي عقلية اصلاحية ، يهتم بالمشكلات الاجتماعية والثقافية . ولقد استوحى تنسيون من دائرة الحواريين احساسا بمسئوليته نحو تعليم واثارة عقول بني وطنه .

وبعد البقاء في كمبردج لفترة ثلاث سنوات غادرها تنسيون دون أن ينال منها درجة جامعية . وكان اصداقاه الذين تعرف بهم في كمبردج يعتبرونه المتحدث الرسمي بلسان دائرة « الحواريين » كما كان في نظرهم بمثابة حامل رسالتهم ، وكانوا كلهم وخاصة صديقه الحميم آرثر هالام يكتنون الاعجاب لشعره ، ولذا نجدهم يغالون في مدح مجموعة قصائده المسماة « قصائد غنائية اساسا » (١٨٣٠) وهي مغالاة لم يتبعهم فيها نقاد عصره الذين بينوا بعض نقاط الضعف في هذه المجموعة الشعرية .

ولم تسر حياة تنسيون على وتيرة واحدة ، ففي عام ١٨٣٣ فقد اعز صديق له « آرثر هالام » الذي كان يتمتع بمواهب ادبية وشخصية ساحرة ، وهو بعد في

الثانية والعشرين من عمره . وجاءت الوفاة في اعقاب التقبل الفاتر لديوانه الاول ، فالتزم الشاعر الصمت لمدة عشر سنوات لم يكتب خلالها اي شيء ، ومر خلال تلك الفترة بأزمة عاطفية طاحنة ، كما كانت فترة اهتز فيها ايمانه الديني وتعرض لغوايات اليأس ، ولكنها كانت ايضا فترة نشاط خلاق ونماء . وخلال فترة « صمت العشر سنين » كان تنسيون يؤسس ويضع خلفية لما سوف يكتبه في المستقبل « فاعتكف من عام ١٨٣٣ في « حجراته الحبيبة » في سومرسي ، حيث تمكن من فرض ما يكفيه من الوحدة والهدوء اللازمين للعمل بالرغم من حجم الاسرة الكبير . وكان يذهب للابريشية بصورة منتظمة للدراسة التي تضمنت اللغة الالمانية والفلسفة والعلوم ، ويبدو انه كان قد عقد العزم الا يسخر منه ناقد ما على أنه واحد من المثقفين ذوي « الوزن الخفيف » . ومن المؤكد انه قد وقر في نفسه ان يكون معلما لجيله ، ويخلاف الدراسة ، فانه كان يقضي وقته فيما يفيد من مراجعة وتنقيح للقضايا القديمة التي نالها الكثير من سهام النقد القاسية ، وكذلك في نظم اعمال جديدة ، خاصة قصيدتي « يوليسيس » و « احياء الذكرى » (التي كتبها احياء لذكرى صديقه آرثر هالام) .

وبعد مغادرة تنسيون لجامعة كمبردج مباشرة مات ابوه وجده . فأصبح هورب الاسرة ، وأخذ على نفسه نقلهم من « سومرسي » الى « ابينج » وذلك حينما جاء رئيس الابريشية الجديد وحل محلهم في المنزل القديم . واستطاع تنسيون في هذه الناحية الجديدة ان يستمتع بما في مجتمع لندن ، حينما كان يريد ذلك . ولكن صاحبة « ابينج » لم تكن مبعث راحة كما لم تكن ريفية لدرجة التي تسعد آل تنسيون . لذلك بدأت العائلة سلسلة من التنقلات ، وبالرغم من حزنه وتأمله العميق داخل نفسه . الا أن تنسيون صادق كثيرا من مفكري عصره . فقد كان في حاجة ماسة لهذه الصداقة ، لانه ظل يعاني من الكتابة الشديدة الناتجة عن فقره وصحته العليلية وقصر نظره المتزايد ، وقد فقد تنسيون المال الذي ورثه عن ابيه نتيجة لاستثمار خاسر ، ولكن اصدقاءه

تسنيون الخاصة ، حتى انه في عام ١٨٧٤ انهارت صحة زوجته من الاجهاد المفرط بسبب كونها زوجة له ومديرة لشئون البيت ، وسكرتيرة خصوصية له . وكان من الضروري تحت وطأة هذه الظروف استدعاء ابنهما « هالام » المسمى باسم الصديق الراحل لوالده في صباه وشبابه الاول - من جامعة كمبرج ، ليعمل عند ابيه سكرتيرا خصوصيا له بدلا من أمه . وكان من الضروري تجنب سماح تسنيون لأي آراء نقدية قاسية ، لأن حساسيته المفرطة لم تكن لتسمح له بذلك ، كما كان يكره اي محاولة لمعرفة سيرة حياته وربطها بشعره . ولقد عهد لابنه هالام بمهمة تسجيل حياة أبيه بكل دقة حتى يفوت على المتطفلين والدعاة فرصة عمل ذلك .

ولما بلغ تسنيون سن الشيخوخة ، كان قويا مثلما كان في شبابه . وتتابعت مجلدات شعره واحدا وراء الآخر ، وكان آخر تلك المجلدات ما نشر بعد وفاته بثلاثة اسابيع .

ان خاتمة حياة تسنيون كانت خاتمة امتزجت فيها الاحزان بالانتصارات ففي عام ١٨٨٤ قبل الشاعر على مضض منه ان يكون من النبلاء ، وكان ذلك بمثابة هدية منحها اياه صديقه القديم رئيس الوزراء « جلاد ستون » واعتبر تسنيون الامر كمرتبة شرف للادب ولنفسه .

وكان شاعرنا أمير احساس طاغ بالعمق والفشل ، وقد حاول في قصيدته « حكايات الملك » تعليم الانجليز مثل وسلوك النبل والفروسية ، ولكن تسنيون كان يشعر ان العالم لم يعد يكرم مثل هذه المثاليات وان تقديره لها يقل استمرار . وبعد فترة قصيرة من رقاذه بسبب اعتلال صحته المتزايد ، مات تسنيون في سلام تحيط به أسرته . وكان صوت كلمات صلاته المفضلة الخارجة من بين شفقي صديق بجواره ، هو كل ما كان يسمع في صمت الحجرة التي ينيرها ضوء القمر .

ويرى الكثير من النقاد ان الفريد لورد تسنيون هو شاعر البورجوازية الانجليزية المنتصرة ، وانه قضى حياته الادبية متغنيا بأعجائها وانتصاراتها التكنولوجية والاقتصادية والحضارية ، وان شعره ينطلق من تبسيط للواقع وتجاهل لتناقضاته العديدة المحتدمة ، وفي هذا

قاموا بتوفير معاش له يحرره من اعبائه المالية . وتزوج الشاعر وهو في الواحدة والاربعين من عمره من اميلي سلوود بعد خطبة دامت اربعة عشرة عاما .

ولقد استطاعت هذه المرأة ذات الاخلاق الدمشية والريقة أن تخفف من حدة الكآبة التي كان يعيش تسنيون في سوادها . وقد عملت اميلي كمساعدة وسكرتيرة مخلصه . ولكن هذا لم يجعل منها ناقدة مفيدة له . فقد شجعت النزعة الاخلاقية والعاطفية في شعره . ثم جاء نشر رائعه « احياء الذكرى » عام ١٨٥٠ وهي مجموعة من القصائد الغنائية/ الرثائية القصيرة . وقد حظيت هذه القصيدة باعجاب الملكة فيكتوريا وزوجها . مما ادى الى حصول تسنيون على وظيفة « شاعر البلاط الملكي » ، وكأي شاعر للبلاط الملكي واجه تسنيون مصاعب ومتاعب الشهرة ، ولما اعتكف هو وزوجته في « فارينج فورد » فوق جزيرة « وايت » كان على زوجته ان تحميه من المتطفلين الفضوليين ، حتى توفر له الهدوء اللازم لعمله . وقد أحب جمهور القراء هذه القصيدة مثلما أحبتها ملكتهم فيكتوريا . وبذا وجد النقاد أنفسهم امام ضرورة اعادة النظر فيما ادلوا به من احكام نقدية وتعليقات تستهجن تلك القصيدة من قبل .

وفي مارس عام ١٨٦٢ تلقى تسنيون دعوة شخصية من الملكة لزيارتها في منزلها ، وكانت تلك الزيارة في مستهل صداقة حارة بين الشاعر والملكة ، ظلت تنمو من خلال المراسلة بينها ولم تنته الا بانتهاء حياة الشاعر نفسه .

وجد تسنيون أن السائحين في « فارينج فورد » مصدر ازعاج لعمله ، لذا قام ببناء منزل في « هازل مير » في مقاطعة « ماري » وسماه « الدورث » ورغم عزله المنزل بعض الشيء الا أن السائحين وكثيرا من الشخصيات العامة تبعوه الى هناك أيضا . وبذا أصبح منزل تسنيون مزارا قوميا ، ومجسدا لكل الفضائل التي كان الفيكتوريون يجلونها ويعتقدون أنهم يتمتعون بها . وأصبحت آراؤه في كل المواضيع محل احترام وقبول جميع الانجليز . ولقد زاد الضغط الجماهيري على حياة

الشاعر صوتين ، أولهما هو صوت الموت والقنوط ، والآخر هو صوت الحياة والأمل والحب . يغيره الصوت الاول أن الحياة لا تستحق ان نحياها ، ولكن الشاعر يكافح ضد الكآبة ويؤكد قيمة الحياة . فالإنسان هو سيد المخلوقات لأن عقله يضعه في هذه المرتبة ، كما أن كل انسان فرد مستقل ، له ارادة حرة . ثم ينظر الشاعر فيرى الناس متجهين الى الكنيسة ، ويلاحظ من بينهم أسرة تسير في وحدة عذبة وعند هذه الصورة البرجوازية يختفي الصوت الاول ويرفع الشاعر عقيرته المتفائلة بالغناء . لقد انتصرت الحياة . ولكننا نعلم ان الحياة التي انتصرت هي حياة رتيبة مجذبة خالية من المعنى ، وان الصوت الاول ، صوت القنوط واليأس ، هو في حقيقة الامر صوت اكثر عمقا وأكثر معرفة بالواقع . اننا نربط الآن بشكل آلي بين التفاؤل والحياة . ولكن هناك ضربا من التفاؤل في صميمه انكار للحياة ، لأنه تفاؤل مبني على تجاهل مأساة الوجود الانساني ، وعلى تبسيط لتناقضات واقعه الاجتماعي والتاريخي .

ومن حسن حظنا ان هذه النبوة المفائلة الزائفة لم تسيطر على اشعار تنسيون ، فهو مثل ماثيو أرنولد . الشاعر والناقد الفكتوري المعاصر له ، ومثل كل المهتمين بالانسان كإنسان ، لا يرى الانجازات التكنولوجية ، والنجاحات المادية والتقدم الصناعي تؤدي بالضرورة الى انتصار الانسان واعلاء شأنه وذاته ، بل ان هناك منجزات تكنولوجية هي في صميمها هزيمة للانسان ، اذ أنها تجعل بيئته الصناعية (السلع والسوق وحركة الاقتصاد) تسيطر عليه وتبتله . واذا كان الشك قد خامر بعض أعضاء البرجوازية الانجليزية بخصوص منجزاتهم الصناعية ومدى قيمتها الانسانية فإنهم نجحوا الى حد كبير في اسكاته هذا الشك ، أما تنسيون فانه وهو الشاعر العظيم لم يتردد في مجابهة نفسه وواقعه بكل ما فيها من تناقضات ، فهو لم يقبل قيم مجتمعه الذي سيطرت عليه الفلسفات العملية والنفسية ، قيم كانت ترى الانسان على انه مجموعة من الرغبات المادية البسيطة ، وان السعادة هي اشباع اكبر عدد ممكن من الرغبات لأكبر عدد ممكن من الافراد .

القول شيء من الصدق ، فالتقدم الصناعي الذي دفع بالبرجوازية الى الحكم ومكنها من تسيير دفة الامور بالطريقة التي تترامى لها ، هو نفسه الذي أدى الى اعادة صياغة العلاقات الاجتماعية بين الافراد على أسس جديدة ، وهو نفسه الذي أدى لظهور نقیض البرجوازية ، الطبقة العاملة وهو نفسه أيضا الذي عمق التناقض بين الرؤية العلمية والرؤية الغيبية للواقع . تجاهلت البرجوازية الانجليزية وشاعرها كل هذه التناقضات وأعلنت ان كل شيء على ما يرام ، وان النظام سائد في داخل النفس والمجتمع الانجليزين ، فعلى مستوى العلاقات الانسانية تجاهل تنسيون في شعره الدوافع الغريزية وقدم صورة مبتسرة بعض الشيء للعلاقة بين الرجل والمرأة . فالمرأة عنده هي دائما رمز العفة وطهر الذيل ، هي الزوجة الصالحة الخاضعة ، والرجل هو حاميا وحامي منزله واولاده ، وكل افراد العائلة يعيشون في وئام وسلام في بيتهم الانجليزي العتيق . ويتسم فكر تنسيون السياسي بالتبسيط الشديد . فكان على قدر غير قليل من السذاجة ، يأخذ بما يسمى « بالامر الوسط في كل شيء » . فهو لم يكن يؤيد الارستقراطية الزراعية في محاولتها سلب الشعب الانجليزي حقوقه الدستورية ، الا أنه ، في الوقت ذاته ، كان يعارض اعطاء الشعب حقوقه السياسية كاملة . كما انه كان وطنيا وقوميا بالمعنى الضيق للكلمة . فهو لم يكن يتردد في تأييد التوسع الاستعماري البريطاني الذي بلغ ذروته آنذاك (وفي قصيدته مقدمة الى الجنرال هاملي يتفاخر بانتصار الجيوش الانجليزية على عراقي وجنده في معركة التل الكبير) وحينما سئل تنسيون عن اتجاهاته السياسية ، أجاب بانها نفس اتجاهات شكسبير وفرانسيس بيكون وأي رجل عاقل . وهذه إجابته ان دلت على شيء ، انما تدل على ضلالة وعيه السياسي وانعدام حسه التاريخي . ولعل ارتباط تنسيون الشديد بالبرجوازية وحضارتها يظهر في تمجيده لقيم الفردية العمياء وفي اغراقه في الذاتية ، وفي تفاؤله الزائد عن الحد في بعض قصائده ، تفاؤل هو في صميمه تجاهل لجدل الواقع المركب . ففي قصيدته « الصوتان » يسمع

راسخة - لا العاصفة الهائجة ولا الشمس الحارقة تؤثر في حزنها ، فهي مثل الآلهة قد انفصلت عن دورة الطبيعة الرتيبة المحايدة ، ولذا فالشاعر يتخذ منها رمزا لحزنه الذي ينبغي الا يتحول ، لانه لو تحول لاصبح كالذوات المادية التي لا روح لها ولا هدف من وجودها .

وقد فرضت قضية التغير والثبات نفسها بالحاح شديد على تنسيون ، لأنه كان يعيش في عصر داروين الذي حاول ان يربط بين الوجود الانساني / التاريخي من جهة والوجود الطبيعي من جهة أخرى ، والذي كان يعتقد ان الوجود الانساني على كل مستوياته تتحكم فيه قوانين طبيعية مثل الانتقاء والبقاء للأصلح ، اي ان الوجود الانساني لا يختلف في اي من وجوهه عن الوجود الطبيعي (والوجود الرأسمالي) المبني على التنافس والتطاحن ، ان الطبيعة الداروينية ، مثلها في ذلك السوق الرأسمالي ، غير مكترثة بالانسان وبالفرد ، فهي تحكم بالفناء على أنواع بأسرها دون اي اعتبار لمركزية في الكون ، وقوانينها الصارمة تسري على الانسان سريانها على الاشياء والطبيعة .

الانسان آخر ما صنعت يداها ، الذي يبدو عليه الجلال

والذي تشع من عيونه الرغبة البهية
الانسان الذي أنشد المزامير تحت السماوات
الممطرة
والذي بنى المعابد ، وصلى فيها دون انتظار
للثواب

الانسان الذي أحب وقاسى من الآلام الكثيرة
والذي حارب من أجل الحق والصدقة
هل سيتحول حقا الى مجرد رمال في الصحراء
تذروها الرياح

أو سيسجن داخل تلال حديدية ؟

ورغم ان التساؤل يتخذ طابعا دينيا ، وقد يكون غيبيا ، الا أنه في الواقع تساؤل عن حقيقة الوجود الانساني ، هل الانسان مجرد جسد ورغبات كمية محدودة أم أنه كل مركب يعمل على المادة البسيطة ؟ هل الانسان مجرد عنصر من بين العناصر الاخرى ، أم انه

وقد ظهر رفض تنسيون لهذا التعريف الكمي والآلي للانسان في مرثيته « احياء الذكرى » .

فتنسيون يرفض ان يرى الانسان على انه مجرد وحدة انتاجية دائمة التغير بتغير البيئة المادية ، اقتصادية كانت أم اجتماعية ، ليس فيه ما يميزه او يفصله عنها . والايان بثبات الانسان وسط الهيئة هو في نهاية الامر ايمان بالقيم الاخلاقية والمبدئية التي تتسم بنوع من الثبات النسبي ، والتي لا يمكن قياسها او اخضاعها للمقاييس الكمية المتعارف عليها في عالم المادة - أي ان الايمان بثبات جانب من جوانب الطبيعة البشرية هو في نهاية الامر ايمان بما وراء المادة . والاغنية الشائنة من قصيدة « احياء الذكرى » تعبر عن رغبة الشاعر المترسخة في ان يصل الى مرحلة الثبات الميتافيزيقية هذه :

يا شجرة السرو العتيقة ، يا من تقبضين على الاحجار

على شواهد قبور الموقر الراقدين تحتك ،
أن أليفك تلتف حول الرأس التي خلت من الاحلام

وجذورك تضرب من حول العظام
وتأتي الفصول بالزهرة من جديد
وتأتي بالمولود البكري للقطيع
وفي ظلمتك يا شجرة السرو
تنهي دقائق الساعة حياة الناس الضئيلة
لكن ليس لك هذا التآلق ، هذا الازدهار
فأنت لا تبدلي في أي عاصفة
وشموس الصيغ الحارة لا تستطيع
ان تغير مالك من تحمهم من ألف عام
وهانذا أخلق فيك ايتها الشجرة العبوس
وقد سثمت شوقا لكي اكون في صلابتك
العنيدة

وأشعر أني انجرد من دمائي
وأتمد بك وانمو في داخلك

تقف الشجرة اذن راسخة في احزانها تلف جذورها
حول رؤوس الموقر . وقد يأتي الربيع بالحياة والنضرة
للعالم ولكنها لا تعمرها اي التفات ، فهي هي ثابتة

لما هو واحد ، لما هو الاول والاخير .
انت مثل حاضري وماضي
مكانك تتغير ، ولكنك ثابتة لا تتبدل

ونفس هذه التساؤلات عن الحياة والموت والمادة وما وراء المادة ، وعن التغير والثبات تطالعنا في قصائد تنسبون عن الفن وعن وضع الفنان في المجتمع الحديث ، ومشكلة تحديد وضع الفن ووظيفته في مجتمع التكنولوجيا مشكلة واجهها الفنان ومشكلها الحاد ، لأول مرة في العصر الحديث . وخاصة في المجتمع البرجوازي ، ففي اطار نظريات المحاكاة الكلاسيكية سواء كانت ارسطية (محاكاة الواقع) أم افلاطونية (محاكاة المثال) لم تطرح هذه المشكلة لان وظيفة الفنان وحدود الفن كانت واضحة ، كان المفروض في العمل الفني ان يمنحنا المتعة عن طريق محاكاة واقع خارجي ما ، وكانت مهمة الفنان ان يحاول ان يصل الى جوهر هذا الواقع ويتعد عن قشوره وتفصيله غير الهامة ، كما ان المشكلة لم تظهر ايضا في اطار نظريات النقد الاخلاقية (ماركسية كانت أم كلاسيكية جديدة) التي ترى ان وظيفة الفن هي المحاكاة ، ولكن ليس بقصد الامتاع وحده ، ولا حتى بقصد تعميق الادراك الفلسفي للواقع (باعتبار ان الشعر اكثر تفلسفا من التاريخ) وانما بقصد الارشاد والتوجيه الاخلاقي ايضا . اما في اطار نظريات النقد التعبيرية ، التي ترى ان الفن ان هو الا « تعبير عن ذات الفنان » فإن المشكلة تبدأ في الظهور على التو ، اذ أن هذا السؤال يطرح نفسه : ما جدوى مثل هذا الفن الذاتي لبقية البشر ، اذا كان الشاعر حقا هو ذلك الطائر الذي ينشد لنفسه ليدخل على قلبه المسرة ؟ لماذا يطالبنا اذن بالاصغاء اليه ؟ وبينما تؤكد لنا نظريات المحاكاة ان الفن يقدم « حقيقة موضوعية » لانه تقليد لواقع خارجي ، وبينما تؤكد النظريات الاخلاقية ان الفن يقدم لنا « حقيقة » أخلاقية اجتماعية لان يصور لنا القيم في صور محسوسة نرغبنا في تطبيقها في حياتنا ، نجد أن النظريات التعبيرية تؤكد ان الفن لا يقدم سوى حقيقة سيكولوجية لاعلاقة لها بأي واقع منظور مدرك ،

يقف في وسط هذا الكون وفي مركزه ؟ وعلى المستوى الاخلاقي يكون التساؤل ، هل هناك مجال للقيم الاخلاقية والروحية بالمعنى العام والعلمي للكلمة ؟ أم انه يجب أن يخضع كل شيء لقانون العرض والطلب ، ولقانون الشراء بأرخص الاسعار والبيع بأغلاها . ولقوانين الانتاج الاقتصادية الاخرى ؟

ولا يجيب الشاعر على هذه التساؤلات ولا يحسمها (فهذه ليست وظيفة الشاعر ، وانما هي وظيفة الفيلسوف اذ يكتفي الشاعر بسبر اغوار القضية وتجسيدها كتجربة جدلية ومعاشة وليس كمنقولة فلسفية محددة الابعاد) ولكن تنسبون مع هذا يصل الى صيغة جدلية تؤكد التغير والثبات في ذات الوقت ويتخذ من نجمة المغرب (فسبر) التي هي ايضا نجمة الشروق (فسفور) رمزا جدليا للتغير والثبات الذي يعم حياة الانسان :

يا كوكب الزهرة الحزين (فسبر) على
الشمس المدفونة
يا من تود ان تموت معها
انت يا من ترقب كل الاشياء المعتمدة
والتي تزداد عتمة ، واذا بالجلال في تمام
فقد تحورت الجياد من المركبة
وها هو ذات القارب قد ارتاح فوق الشاطئ
وانت تسمع لصوت الباب اذ يغلّق
وتظلم الحياة في العقول
يا كوكب الزهرة البهيج (فسفور) يزداد تألقه
في الليل

من خلالك نسمع عمل الدنيا العظيم
وهو يبدأ وتسمع الطائر الذي لا ينام
ومن خلفك يأتي النور الاعظم
وها هو ذات قارب السوق فوق النهر
تنادي عليه اصوات من الشاطئ
وانت تسمع مطرقة القرية تدق
وترقب تحرك الجياد
يا كوكب الزهرة الجميل في السماء والصباح ،
يا اسما مزدوجا

بأن الواقع هنا هو انجلترا الصناعية في القرن التاسع
عشر بكل قبحها وعمليتها الضيقة .
في قصر الفن تشدو الروح وحيدة ، أو كما يقول الفنان
المهارب :
ان البلب لا يجد متعة في اطالة
شدوه الخفيض وحيدا
تناظر متعة قلبي
في الاصغاء الى أصدااء أغنيتي التي ترددها الصخور
المتعرجة

ولكن بعد مرور أربعة اعماء تبدأ الروح في
الاحساس بالذنب لانفصالها عن : سانية ومشاكلها
اليومية . فيهيض الفنان الى عالم بني البشر ويحاول جهده
ان يجعلهم يشاركونه في التمتع بجمال الفن . والقصيدة
كما نرى ، تعبر عن صراع دائر في داخل تسنون ، وقد
يكون من الاهمية بمكان ان نذكر ان الاجزاء التي يصف
فيها الشاعر قصر الفن تتسم بالجمال وتتصف بالروعة ،
بينما نجد ان تلك الاجزاء التي تصف الحياة او الواقع
ففيها ضرب من الخطابية الطنانة تكشف لنا ان تسنون لم
يكن مقتنعا تمام الاقتناع بما يقول . وماله دلالة ان قصر
الفن نفسه لا يهدم رغم ترك الفنان له ، بل يظل قائما
شامخا في انتظار الوقت الذي سيعود فيه الفنان اليه مع
الاخرين . انه نزول للواقع ليس نزولا لا أوبة منه ، بل
انه يحتفظ باحساسه بالجمال والقيم الروحية حتى لا
يبتلع عالم البورجوازية الكمي .

ويقابلنا نفس التوتر ونفس الشد والجذب بين عالمين
متناقضين في قصيدة «أكلو نبات اللوتس» المخدر. تبدأ
القصيدة بداية بطولية ولكنها بعد البيتين الافتتاحيين
يصيها الاعياء والخور :

هيا أقدموا هذه الموجة العالية ستجرفنا توا
الى الشاطئ » قال يوليسيس وأشار الى الجزيرة
في منتصف النهار وصلوا الى ارض
تبدو وكأنها ليس فيها سوى وقت الظهيرة
أرض تهب عليها ريح تحلر الحواس كأنها انفاس
رجل مستغرق في الاحلام

وقد رسم شالي صورة للفنان التعبيري في قصيدته
الشهيرة الى « القبرة »
أنت كشاعر مختبىء
في نور الفكر
يترنم بأناشيد لم يطلبها أحد
حتى يتنبه العالم
ويشارك في آمال ومخاوف لم يكن يأبه لها
أنت كعذراء كريمة المحتد
تحتلس ساعة
في برج قصر

لتواسي روحها المثقلة بالهوى
بموسيقى عذبة كالحب تفيض بها خيالتها
والمقطوعتان السابقتان تصوران الشاعر - القبرة على انه
يعيش في نفسه ويغني لها ، يعيش وغتبتا في نور الفكر ،
متغنا بأناشيد لم يطلبها أحد . وهو كعذراء تعيش في برج
قصر تظللها الخمال . ان صور الحماية والمأوى المتكررة
في المقطوعتين تبين ان وشائج الصلة بين الفنان والواقع
قد انقطعت (وما يجدر ذكره ان هاتين المقطوعتين قد
أثرتا على تسنون ، وخاصة على القصيدة التي سنعرض
لها بالتحليل التفصيلي في هذا المقال) .

وما زاد المسألة حدة بالنسبة لتسنون ولغيره من
الشعراء الرومانتيكين المتأخرين ، هو أنهم ظهروا في
منتصف القرن التاسع عشر وهو قرن الآلة ، والحقيقة
المصمتة ، والقيم العملية الضيقة ، التي ترى لكل شيء
ثمنه ، وان الجمال ، لأنه قيمة لا ثمن لها ، فإنه لا
جدوى ولا طائل من ورائه . خاصة اذا كان هذا الجمال
هو تعبير عن حقيقة سيكولوجية لا يمكن لحواس
البورجوازيين الغليظة ادراكها . ان تساؤلات تسنون
في قصائده عن الفن هي تساؤلات عن وظيفة الفن
وحدوده . ولكنها ايضا تساؤلات عن مصير الانسان في
مجتمع حطمت الفلسفات النفعية كل قيمه ومثالياته .

ومن أولى قصائد تسنون التي تعالج موضوع علاقة
الفن بالواقع قصيدة « قصر الفن » تبدأ القصيدة بوصف
رائع لقصر الفن ، ملاذ الروح للفنان الذي يبحث عن
جمال منفصل عن الحياة والواقع (ويجب ان نذكر انفسنا

وفوق الوادي يسطع البدر (رمز الخيال الخلاق في الشعر الرومانتيكي)

ويجري الجدول الصغير في خفة كأنه الدخان ، ثم يأتي آكلوا اللوتس بوجوههم الحزينة الشاحبة في هذا الجو الهروي الحالم . يأتون حاملين معهم هذا النبات المخدر الرائع الذي يفقد الانسان الذاكرة (والوعي والاحساس بالتاريخ) ويجعل المرء يغوص داخل نفسه ، وتصبح الاشياء الخارجية بعيدة كل البعد . فاذا ما تحدث الآخرون ، فإن اصواتهم تكون كأنها منبعثة من القبر . ورغم ان المرء يكون يقظا كل اليقظة ، الا أنه يبدو وكأنه غارق في النعاس لا يسمع سوى الانغام التي تنبعث من ضربات قلبه . يجلس بحارة يوليسيس ويتذكرون زوجاتهم واطفالهم وعبيدهم ، ويتذكرون الماضي بكل آلامه وأوجاعه وتناقضاته ، وحينما يقول احدهم « لن تعود الى أرضنا » يجيبه الآخرون في الحال منشدين « ان جزر وطننا بعيدة وراء الامواج ، لا لن نجول في الارض بعد الان » بعد هذه المقدمة الغنائية القصصية التي تبدأ بداية ملحمة ثم تتحول الى ما يشبه المراثية الغنائية ، ينشد البحارة نشيدا جماعيا يعلنون فيه سأمهم من الحياة الانسانية بكل تعقدها ، مفضلين عليها حياة الفطرة والطبيعة التي يستمتع فيها الانسان الى موسيقى ذاته :

لماذا ينبغي ان نكد ونعذب ، نحن السقف الذي يظلل كل المخلوقات وتاجها ، يقينا ، يقينا ان النعاس اعذب من الكد ، والشاطئ اجمل من العمل في وسط المحيط والكفاح ضد الرياح والامواج والمجذاف .
فلتستريحوا ياخوتي الملاحين ، فاننا سنكف عن التجوال من الآن .

وهكذا تنتهي رحلة يوليسيس ، رمز كفاح الروح الانسانية ضد العناصر الطبيعية بهزيمة الانسان ، اذ أنه يندمج ويلدوب في هذه العناصر ناسيا أو متناسيا ذاته ووعيه . ورغم أن تنسيون يحاول ان يدفع هذه الحياة الهروية ، الان ان وضعه لها يتسم بالابهام ! فالتفاصيل العديدة المحسوسة والمسبهة التي يستخدمها تبين ان دمة السواعي للهروب ليس كاملا ولا مطلقا اذ ان هذه

التفاصيل تجذب اهتمام القارئ وتشده إليها ، بل وتخد حواسه ، كأنه قد أكل من هذا النبات العجيب . ان العمل والكفاح في داخل اطار المجتمع البرجوازي لا معنى لها ، لانه سيتج عنها مزيد من الانتاج السلمي والتطور الكمي أو الدائري لانه تطور لا هدف له . ولهذا السبب يكتسب الهروب شيئا من الايجابية ويصبح ضربا من الاحتجاج على عالم خال من المعنى ، بل انه يصبح السبيل الوحيد امام الفنان البرجوازي الذي يود الحفاظ على انسانيته دون أن يحاول الفكك من أسار قيم مجتمعه .

والصراع بين الجمال والواقع ، وبين الخيال والحس العملي الضيق ، وبين الذاتية التي تنكر الواقع ، والموضوعية التي تنكر الذات ، هو الاطار الذي تدور فيه احداث قصيدة تنسيون « سيدة جزيرة شالوت » التي سنورد فيها يلي ترجمة كاملة لها :

الجزء الاول

على ضفتي النهر تمتد
حقول الشعير والشيلم الشاسعة
تمتد فتكسو السهول الى ان تلتقي بالسما
والطريق يخترق الحقول
الى كاميلوت عديدة الابراج
يغدو الناس ويروحون
يحدقون حيث يزهر السوسن
هناك حول جزيرة شالوت
حينما تلهب الريح يكسو البياض اشجار
الصنم صاف ، وترتجف اشجار الحور
والنسيم الخفيف يعتم ويرتعد
حينما يهب على الموجة الراكضة ابدا
بجوار جزيرة النهر
المتدفق نحو كاميلوت
اربعة جدران واربعه ابراج رمادية
تشرف على أرض تكسوها الازهار
حيث تظلل الجزيرة الساكنة

هناك تدور دوامة النهر ،
 وهناك يمر شبان القرية في خشونتهم
 وقتيات السوق مرتديات عباءاتهن الحمراء
 يرون على شالوت
 آونة ترى كوكبة من الفتيات المرحات
 او راهبا ممطيا فرسه الصغير المتهمل
 وآونة ترى راغيا مجعد الشعر
 او غلاما طويل الشعر مرتديا ثوبا قرمزيا
 يرون عليها في طريقهم الى كاميلوت ذات لابرانج
 وأحيانا ترى على صفحة المرأة الزرقاء الفرسان
 قادمين - كل على صهوة جواده - الفارس بجوار أخيه
 ولكنها ليس لها من فارس وفي صادق
 سيدة شالوت
 ومع هذا لا تزال السيدة تجرد فرحا بالغا
 حينما تنسج صوره المرأة الساحرة
 وكثيرا في الليالي الساكنة
 تمر جنازة مترفة ، تصاحبها الاضواء والموسيقى
 متجهة الى كاميلوت
 وعندما سطع البدر في كبد السماء
 جاء عاشقان شابان اقترنا لتوهما
 ولقد سئمت نسيج الظلال
 قالت سيدة شالوت

الجزء الثالث

جاء ممطيا صهوة جواده بين حزم الشعير
 على مقربة من حافة خميلتها
 وأشعة الشمس بين الاوراق تعشى الابصار
 وانعكست السنة الذهب على دروع سيقانه
 سيقان الفارس الجسور سير لانسلوت
 انه من فرسان الصليب الاحمر ، يركع دائما
 لسيدة مرسومة صورتها على درعه
 المتألق في الحقل الاصفر الذهبي
 بجوار جزيرة شالوت النائية
 وتلاها اللجام المرصع بالجواهر في انطلاق

سيدة شالوت
 بجوار الشاطئ الذي تكسوه غلالة من اشجار
 تنهادى القوارب
 تجرها الجياد المتمهلة
 ويسبح القارب ذو الشراع الحريري
 طائرا الى كاميلوت
 ولكن من ذا الذي رآها تلوح بيدها
 او رآها واقفة في شرفتها ؟
 هل يعرف كل من في البلدة
 سيدة شالوت ؟
 في الصباح الباكر ، حينما يعمل الحاصدون
 بين الشعير المدروس ، هم وحدهم
 يسمعون أغنية يتردد صداها شجيا
 وتنساب في صفاء من النهر
 الى كاميلوت ذات لابرانج
 وفوق المرتفعات الطلقة ، حيث يكس
 الحاصد المنهك حزم الشعير في ضوء القمر
 يصغي ثم يهمس انها السيدة المسحورة
 سيدة شالوت
 الجزء الثاني

هناك ليلا ونهارا تغزل سيدة شالوت
 نسيجا ساحرا ذا ألوان بهيجة
 وقد سمعت مرة همسا يقول :
 ان لعنة ستحل عليها ان هي توقفت
 عن النسيج لتتطلع الى كاميلوت
 ولانها لا تعرف كنه هذه اللعنة
 استمرت السيدة في نسجها
 غير عابئة بأي شيء آخر
 سيدة شالوت
 تتحرك ظلال العالم واضحة
 على المرأة الصافية
 التي تتدلى امامها طيلة العام
 وعلى صفحتها ترى الطريق المزدحم
 يلتف منحدرًا الى كاميلوت

الجزء الرابع

كأنه غصن من نجوم
تدلى من المجرة الذهبية
ورنت أجراس اللجام في مرج
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
وتدلى من حزامه المزركش
بوق فضي هائل
وكان يسمع صدى رنين درعه ، حينما كان يعدو
فرسه بجوار جزيرة شالوت النائية
تألق السرج الجلدي الثقيل بالجواهر
في الجو الازرق الصحو
وتوهجت خوذته والريشة التي تعلوها
مثل لسان اللهب
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
كان كالشهاب الوضاء ذي اللحية
الذي يهجر اذيال الضوء في سقوطه
تحت عناقيد النجوم المتلألئة ، في السماء الارجوانية
التي تخيم على جزيرة شالوت الساكنة
تألقت جبهته العريضة في ضوء الشمس
وفرسه الحربي كان يطأ الارض بحوافر مصقولة
وانسابت خصللات شعره السوداء الفاحمة
من تحت خوذته
بينما كان يعدو فرسه الى كاميلوت
توهجت صورته في المرأة البلورية
آتية من الشاطئ ومن النهر
« آه يا عيني » كان يشدو بجوار النهر
السير لانسلوت
تركت النسيج ، تركت النول
ذرعت الحجرة جيئة وذهابا ثلاث مرات
رأت زهرة الزنبق تتفتح
ورأت الخوذة والريشة
ثم رنت بنظرها الى كاميلوت
فطار النسيج وسبح في الفضاء
وتصدعت المرأة من كل جانب
لقد حلت على اللعنة ، صرخت
وصاحت سيدة شالوت

الرياح الشرقية العاصفة واهنة
والغابات الشاحبة الصفراء ذاوية
والجدول الفسيح ينوح بين ضفافه
والسما الملبدة يهطل منها المطر
على كاميلوت ذات الابراج
نزلت السيدة ووجدت قاربا
طافيا تحت شجرة الصفصاف
وعلى مقدمة القارب كتبت
« سيدة جزيرة شالوت »
وعلى صفحة النهر المعتم المنبسطة
كانت السيدة كحراف جسور في غيبوبة
يرى نكته كلها
بنظرات زجاجية
سيدة جزيرة شالوت
وعند انتهاء النهار
فكت السلاسل واستقلت القارب
وحملها التيار بعيدا
سيدة جزيرة شالوت
استقلت القارب مدثرة بثوب في بياض الثلج
تطير فضفاضا من حولها يمينا ويسارا
وتساقطت الاوراق عليها في رقة
خلال جلبة الليل
وطفى بها القارب الى كاميلوت
وبينما تهادت مقدمة القارب متعرجة مع النهر
الذي يجري بين التلال التي تكسوها اشجار الصفصاف
والحقول
سمعها الناس تشدو بأخر اغانيها
سيدة جزيرة شالوت
سمعوا ترنيمة حزينة مقدسة
مرتلة بصوت مرتفع خفيض
الى أن تمجد دمها ببطء
واعتمت عينها تماما
وهما رانيتان لكامليلوت ذات الابراج

وحوية ، فالحصاد يحصدون والعشاق يعشقون وبنات
السوق في العباءات الحمراء ، كلهم يذهبون الى كاميلوت
متعددة الابراج مارين في طريقهم على جزيرة شالوت .

اما الجزيرة ذاتها فهي المركز الساكن الثابت ، عالم
الفن والجمال الذي لا يتحول ولا يتبدل . بين اربعة
جدران واربعة ابراج رمادية تجلس سيدة الجزيرة امام
مرآتها الصافية لا تقوم بأي فعل انساني وانما تنسج ظلال
العالم المتحركة على صفحة المرأة ، أي انها لا تخلق سوى
ظلا للظل ولكنه على الرغم من ذلك ظل جميل ،
فالظلال المنعكسة ليست الواقع غير المشكل بل انه واقع
منظم يحيط به اطار المرأة ، كما انه ليس انعكاسا مباشرا
للواقع اذ ان المرأة الزرقاء تصفيه وتنقيه وتضيف عليه
بعدا جماليا . ثم تأتي الناسجة الماهرة فتخلص تلك
الاشكال من الحركة وتمنحها الثبات الابدني .

وحركة سيدة شالوت ذاتها حركة متكررة لا نهاية
لها ، اقرب للسكون منها الى الحركة وهي تركز على
نسجها الخلاق الى درجة يختفي معها الزمان والمكان
وتصبح وعيا ثابتا مطلقا منعزلا عن كل ما يحيط به . ان
هذا العالم الثابت بمثابة اللغز لن يستغرقهم تيار الحياة
العادية . ولعل هذا يفسر لم تبدأ القصيدة بسلسلة من
الاسئلة عن سيدة شالوت ، وتنتهي كذلك بالتساؤلات
عمن تكون ؟ ، ويكلمات السير لانسلوت التي تنم عن
عدم حساسيته وتكلسه الوجداني . اذ كيف يأتي للسوقة
فهم ما هو مطلق وثابت ؟ ولكن اتزان عالم الفن المجرد
اتزان غير حقيقي بل وزائف ، ولذلك كان من السهل
على الحياة ان تقتحمه بكل عنف وضراوة ، فبينما تنسج
السيدة الظلال الصافية الزرقاء تظهر بغتة صورة السير
لانسلوت الحارقة (وصورة النار وألسنة اللهب هي
امتداد للاشارات الجنسية الواضحة ، للعباءات
القرمزية والاحبة الذين تزوجوا لتوهم أي ان سير
لانسلوت هو تعبير نهائي ومكثف عن كل توترات سيدة
شالوت المكبوتة) وعند ظهور الصورة تنظر سيدة
شالوت الى كاميلوت ، الى عالم الواقع ، فتتحطم المرأة في

وقبل ان يحملها التيار
الى اول منزل بجوار النهر
مرثمة اغنيتها ، اسلمت روحها
سيدة جزيرة شالوت

سبح جثمان السيدة وضاء
شاحبا تحت البرج والشرفة
بجوار سور الحديقة والابهاء
وبين المنازل العالية
سبح في سكون الى كاميلوت
جاء الجميع الى المرفأ
الفارس والتاجر النبيل والنبيلة
وقرأوا اسمها عند مقدمة القارب
« سيدة جزيرة شالوت »

من تكون ؟ وماذا ترى ؟
ثم تخدمت اصوات البرج الملوكي
في القصر المضيء القريب
ورسم كل اشارة الصليب على صدره من الخوف
كل فرسان كاميلوت
ولكن لانسلوت تفكر هنيهة
وقال « انها للمليحة الوجه ،
فليسبح عليها الله رحمة
سيدة جزيرة شالوت »

تعالج القصيدة كما اشرت آنفا ، قضية علاقة الفن
بالواقع ووظيفة الفنان في المجتمع . ولكن تسيون في
هذه القصيدة لا يلجأ الى التبسيطات البورجوازية
المتفائلة ، كما انه في الوقت ذاته يرفض القبوع داخل
نفسه وخياله ، ولذلك فهو يقدم لنا ، وفي امانة بالغة ،
التناقض ذاته بدلا من الحلول المؤدية الى حسمه . ولعل
هذا يفسر طريقة بنائه للقصيدة على هيئة عجلة متحركة
مركزها ساكن ثابت ، تدور عجلة الواقع بما فيها من
تنوع وحياة ، فداومة النهر تدور الرياح تهب الامواج
تركض نحو الشاطئ ، والقوارب تنهادى والناس
يغدون ويروحون والراهب يمتطي صهوة فرسه الصخر ،
وهذه الحياة المنسابة الجارية هي حياة كلها خصب وتجدد

علاقة متينة بين الفن والواقع ، علاقة اساسها الحب وليس القسر او الدوافع العملية ، ولهذا السبب فهو يبين ان كلا العالمين قاصر ناقص رغم جماله . وقد منح الى علاقة الحب هذه ، بأن جعل الكلمات الثلاث الاساسية في القصيدة ، (شالوت) - و (كاميلوت) و (لانسلوت) ذات قافية واحدة ، وتشابه اصوات هذه الكلمات بربطها في لا وعينا الواحدة بالآخرى .

وقد اختار تنسيون قصة رومانسية ايطالية تدور احداثها في العصور الوسطى - قصة دونادي سكالوتا - ليقدم هذه القضية الحديثة - والقصة تتسم ببساطة الاساطير فلا توجد فيها شخصيات متكاملة ، بل هناك اميرة وفارس وفلاحون ، تماما كما هو الحال في قصص الاطفال ، كما ان القصة تحتوي على بعض الموضوعات المتكررة في الاساطير مثل موضوع « اللعنة » التي لا يمكن ان نعلم اصلها ولا كنهها ، مثل قصص الشاطر حسن حينما يعطيه الجني او الرجل العجوز اربعين مفتاحا ويخبره انه يمكنه ان يفتح تسع وثلاثين بابا ولكنه عليه ان يترك الباب الاربعين مغلقا والا حلت عليه اللعنة .

ولكننا نعرف من البداية ان الشاطر سوف يفتح الباب الاربعين (تماما مثل باندورا في الاسطورة الاغريقية) ان ذلك هو قدره والمحتم لان به بشر قلق محب للمعرفة ونفس الموضوع يتكرر في قصة الجميلة النائمة حينما تحل اللعنة على الاميرة والملكة ، ولا يرفعها سواه هو : الامير فارغ القوام الذي يقبلها فتعود لها الحياة (وشالوت هي الاميرة التي حلت عليها لعنة غريبة ، ولكن اميرها جهول فظ لا يعرف الحب ، فلا يطبع القبله على خدها ، ولذا فهي تموت ولا يكتب لها الخلاص) .

وقد اختار تنسيون هذا الاطار القصصي الاسطوري ليكسب قصيدته شيئا من الموضوعية وليربط بين ما هو محلي وآني بما هو عالمي وازلي ، ورغما ان الشاعر يرتدي قناع القصص وقناع الشخصيات المختلفة ، الا ان القصيدة تنحو منحى غنائيا واضحا لا اثر فيه للعناصر الدرامية او حتى القصصية ، واذا كان الغرض من الشعر

التوطين النسيج وتترك السيدة الابراج والجزيرة لتموت صريعة هواها ورغبتها العارمة في الحياة . ولكن مما يستحق الملاحظة ان الروح الفنانة في هذه القصيدة لا تترك الجزيرة لخدمة الناس وللتعرف على الواقع ، انما تتركها ارضاء لرغباتها ولتحقيق ذاتها ، اي انها عاشت متمركزة على نفسها وماتت كما عاشت ، وهذا يفسر غناءها المستمر حتى لحظة موتها .

وهكذا نرى العالمين ، عالم الحياة والاحصاب ، الذي هو في الوقت ذاته عالم السوق والتفاصيل المبعثرة والرؤية المحدودة ، عالم الحركة التي مآلها الزوال لانها لا مركز لها ولا اطار . ومن ناحية اخرى نرى عالم الفن هو عالم السكون والثبات الذي تتسم به كل المطلقات والمقدسات والمثاليات ، ولكن الثبات هو ايضا سمة الاشياء الميتة عديمة الحياة . ان الحياة لكي تحافظ على حركتها تفقد جمالها ومعناها ، والفن كي يحافظ على ثباته يفقد مقومات الحياة ، هذا هو التناقض الذي حاولت القصيدة تحديده دون حسمه .

ويبدو ان تنسيون كان واعيا تمام الوعي بهذا الجانب من قصيدته . ففي النص الاصيل الذي نشر عام ١٨٣٢ نجد ان الشاعر قد وصف سيدة شالوت بانها تعيش حياة خالية من الفرح والحزن ، وهو وصف يبين ان حياتها مقحلة مجذبة تماما ، كما انه في نهاية هذا النص ذاته يشير الى « اذكيا كاميلوت للتخمين » وهو بهذا قد وصف الواقع بانه واقع ساقط دنيء لا امل فيه . حذف تنسيون كلا البيتين ، وحاول تعميق احساسنا بجمال العالمين المتناقضين ، عالم الفن وعالم الواقع ، وتركنا دون ان يصدر حكما في هذا الاتجاه او ذاك ، وهو بهذا قد زاد من ابهام القصيدة ، وصور للقارئ بأمانة ازمة الفنان وقلقه في المجتمع البورجوازي - مجتمع حي يتحرك في دينامية عمياء لا مركز لها ، لا يملك الفنان ازاءها الا ان يلوذ بابراج الفن والسكون ، جاعلا من ذاته ووعيه المركز الوحيد ، ولكنه لحظة ان يفعل ذلك يفقد اتصاله بمعين الحياة ، ويبدو ان الشاعر يلوح الى انه يجب ان تنشأ

جزئيات وتفاصيل شعره المحسوسة ، ولذلك يصبح من المهم للغاية ان يركز قارئ شعره اهتمامه عليها وحدها دون سواها . والاهتمام الزائد بالتفاصيل المحسوسة هو في حقيقة الامر تعبير عن التزام تسنون بالقيم الجمالية الخالصة . فالمحسوس في الشعر هو الواقع بعد ان اعيدت صياغة تفاصيله ، وبعد ان فرض عليه معنى ذاتيا جديدا ، كما ان المحسوس هو وسيلة الشاعر لنقل رؤيته دون اللجوء الى التفكير المجرد او الى التفلسف . ولكن الاستغراق في المحسوس حين يصبح نهاية في حد ذاته ، وهو هروب من التفكير او الوعي ، ويصبح المحسوس الجمالي والمرئي وكأنه المطلق الذي يتخطى الوعي الانساني الاجتماعي والتاريخي . وبهذا تؤكد قصيدة سيلة جزيرة شالوت على مستوى التفاصيل المحسوسة موقفا متناقضا مع نهايتها المنظورة التي ترك السؤال دون اجابة والموازنة دون حسم . هذا الاهتمام المفرط بالمحسوس ، الذي يجعل التقييم النظري غير ذي بال ، هو الذي ادى في نهاية الامر لظهور المدرسة الرمزية حيث يصبح الرمز هو الوسيلة لاكتشاف عالم المطلق . ولكنه في الوقت ذاته هو نفسه الغاية والمهدف لانه جزء من عالم المطلق . ونفس الاتجاه ادى لظهور مدرسة التصويريين (اليمانية) بقيادة ازرا باوند ، حيث تصبح الصورة وسيلة بمنح عن طريقها الشاعر الثبات للحظة عابرة متوترة دون محاولة البحث عن كنه هذه اللحظة او معناها .

ورغم اننا حاولنا ان نربط بين استخدام تسنون للصور والتفاصيل المحسوسة ببعض الاتهامات الجمالية الحديثة الا انه من الواجب ان نبين ان صور تسنون تختلف كثيرا عن الصور في الشعر الحديث . فهي اولا صور تهدف الى خلق احساس عام بالانقباض او بالفرح لدى القارئ دون محاولة تحديد هذا الاحساس ، ولذا فان القارئ يغرق في سيل من الصفات والصور التي لا تساعد على فهم او تحديد الموضوع الاساسي ذاته . كما ان صور تسنون ليست مركبة مثل الصور في الشعر الحديث ، بل انها تصبح احيانا صورا تشبيهية ، بمعنى

ذي النزعة الدرامية هو تقديم صراع يدور بين شخصيتين او اكثر ، او يدور داخل شخصية واحدة ، واذا كان المهدف من الشعر القصصي هو محاكاة حدث ما وتقديم حبكة ذات بداية ووسط ونهاية . فهدف الشعر الغنائي التعبير المباشر عن الذات . وقصيدة سيلة جزيرة شالوت هي من الشعر الغنائي ، بل والشعر الغنائي الخالص ، فعلى الرغم من انها صيغت في شكل قصة الا انه لا القصة ولا شخصياتها تجذب انتباهنا ، اذ ان ما يستحوذ على اهتمامنا هو عواطف المنشد وهمومه .

ومما له دلالة كبيرة ان الحدث الرئيسي في هذه القصيدة (وقوع السيدة شالوت في حب لانسلوت) هو حدث داخلي وجداني لا يتم بعد لقاء او موقف او مواجهة بل يتم فجأة على المستوى القصصي وقد وصف تسنون هذا التحول من خلال عدد من الصور والمناظر كل واحد منها معادل موضوعي لما يدور في وجدان السيدة الى ان تتوهج صورة الفارس في المرأة البلورية مسببة لها الخراب والوار . ورغم ان التفاصيل والصور المحسوسة الكثيرة في القصيدة القصصية تعوق حركتها ، وتقلل من اهمية الشخصيات والاحداث الا ان تسنون يلجأ لها لان عبقرية الشعرية كانت تفرض عليه ان ينحو منحى غنائيا مباشرا ، وان يتحدث من خلال الصورة المباشرة وليس من خلال الحدث او تحليل الشخصيات .

ويمكن القول بان الصورة الشعرية اداة غير قاصرة على الشاعر الغنائي ، بل يستخدمها الشاعر الدرامي والقصصي ، وهذا قول حق ، ولكن الصورة في الشعر الدرامي والقصصي تكون جزءا من - اطار اكبر هو الحدث او تحليل الشخصية ، اما في شعر تسنون ، فانها تنفصل عن سياقها الدرامي وتكاد ان تصبح هدفا في حد ذاتها .

وقد وصف آرثر هالام صديقه تسنون بلانه شاعر الخواس والخيال المترف ، لانه - اي تسنون - يركز على

الجمال أو الفن ، كما أن شعره مفعم بالحزن لما ولي وانقضى أو بسبب العجز الانساني ، ونبوءة قصائده ليست هادئة وإنما رنانة صاخبة ، بل أنه أحيانا يرتدي عباءة التبي المنشد الذي يتوقع من اشعاره أن تهدي العالمين واسلوب تنسيون ليس موجزا ومركزا (كما هو الحال في الشعر الحديث) بل هو مطنّب ومسهب كما أنه اسلوب مهذب مثاليّ يستخدم صاحبه الايقاعات والانغام بشكل واع بذلك ، يتعد كل البعد عن لغة الحديث اليومية وإيقاعاتها .

ولعل الخاصية الاساسية في شعر تنسيون التي جعلت الشعراء والنقاد المحدثين ينفرون من شعره هو أنه في قصائده الطويلة (بل وفي بعض قصائده القصيرة نوعا) يلجأ الى تقزير ما يرى وما يشعر به دون اللجوء للتلميح والاشارة والاستعارة . وليس اعظم الشعر هو ما يقدم لنا افكارا سامية او مشاعر عظيمة ، وإنما هو الشعر الذي ينقل لنا تجربة حقيقة مترجمة الى صور وإيقاعات وشكل موضوعي تعمق من وعينا ، عن طريق اتاحة الفرصة لنا لخوض تجربة منظمة ذات معنى ودلالة ، وليس مجرد تجربة عاطفية لم تخضع للتنظيم والتقييم والواعين .

وتشاهد إيماننا هذه إعادة اكتشاف لتنسيون باعتباره شاعر الحساسية الحديثة ، فوعيه الزائد بذاته ، واحساسه بالضيق وهجومه على الماديات والتكنولوجيا ، واهتمامه بالاسطورة كوسيلة للتعبير الفني ، هي كلها خصائص يتميز بها الشعر الحديث .

وبغض النظر عن رومانتيكية تنسيون أو معاصرته فإنه يعد من أكثر الشعراء تمثيلا لعصره ، كما أننا إذا نظرنا الى شعره نظرة جمالية مجردة لوجدناه يتسم بالثراء والتنوع وينم عن مقدرته الشعرية الفائقة (على حد قوله اليوت) .

أن طرفي التشبيه لم يندجما ليكونا كلا عضويا جديدا . بل انهما يحتفظان باستقلالهما الواحد عن الآخر ، وبارتباطهما بالواقع الخارجي الذي لا يتمنى لعالم القصيدة أو لوجدان الشاعر . (وخيال تنسيون بوجه عام خيال تشبيهي ، فالقصة التي تروها القصيدة قصة تشبيهية واضحة الدلالة ، كما أن استخدامه للالوان في القصيدة ، هو الآخر ، استخدام تشبيهي بل وأحيانا مجرد زخرفي ، ولذلك فتفاصيل شعره لا تفاجئنا بأي حال لأن المعنى مقرر منذ البداية) وتوجه صور تنسيون الى خارج القصيدة وليس الى داخلها . فنجد أن الصور والتفاصيل تتوالى دون أن تترك لدى القارئ انطبعا مكثفا تساند فيه الصور بعضها البعض ، ولذلك يظل المعنى العام مجردا مسطحا غائما المعالم . (ولعل هذا التسطح وفقدان العالم ناجم عن ضعف ملكة النقد عنده كشاعر ، وعن ضعف السوعي النقدي في العصر الفكتوري ككل) .

وقد شهدت أوائل القرن الحالي ثورة عارمة ضد تنسيون ، فوصفه أودن بأنه أغبي الشعراء الانجليز على الإطلاق فقد « كان يعرف كل شيء عن الحزن ، ولكنه لا يعرف أي شيء » . وكان اليوت وباوند يريان أن شعره يتسم برومانسية عاتمة رجراجة تقف على طرف نقيض من الشعر محدد المعالم والابعاد الذي كانا يدعوان له . ولا بد وأن نقرر بأن تنسيون شاعر رومانتيكي أولا واخيرا ، فرغم أنه اكتشف حقيقة الطبيعة الداروينية وقسوتها إلا أنه مع ذلك استمر في استخدام صور شعرية مستمدة من الطبيعية ، ونادرا ما تدور أحداث قصائده في المدينة . كما أن شعره لا يعالج موضوعات عديدة متنوعة بل يدور حول عدة نقط محددة مثل موضوع البحث عن حقيقة روحية عليا تتخطى واقعنا المتجزئ مثل الحب (حب الله للإنسان وحب الرجل للمرأة) أو

مطالعات

أهم صفات بيير لوتي الخيال المفرط الذي أحاط بشخصيته المضطربة . فهذا الخيال هو الذي جعله يتجاوز جدران فصول مدرسته ليلحق في أجواء البلدان المدارية المشرقة ، حيث المغامرات الخلافة . وهي العوالم التي طوف بها بعد بلوغه سن الشباب . وهكذا تحولت رغبات طفولته الى جزء من ايقاع الحرب الذي تمرس فيه : فما أن كان يستقر في مكان ما أو يتوافق مع ظروف أو شخصية ما - ومختلف وسائل تنكره التي كانت هي الأخرى من وسائل الحرب - حتى كان الملل يداومه من جديد ويطويه في تيار حياته المضطربة . فقد هرب من حياة الساحل الى الأفاق البعيدة المرتبطة بحياة ضابط بحري ، كما هرب من ذاته باعتباره جوليان فيو الى كيان آخر يرتبط باسم « بيير لوتي » وحاول التغلب على قصر قامته بارتداء أحذية ذات كعب عال ، وباستعمال صندوق الأصباغ . وهرب كذلك من صرامة نشأته في كنف أسرة تعتنق مذهب الهيغونوت^(١) الى دفع الاسلام ، مما جعله يهرب من منزل أسرته المتواضع الى خلوته التي صممها على مراحل ، حيث الأجواء التركية والعربية التي هيأها بما جمعه خلال رحلاته الشرقية . وكان المسجد الذي بناه في منزل أسرته في روشفور ، والذي يعتبر تنويها لكل هذه الخيالات المسرفة ، يسجل الحرب النهائي من الشرق الى الغرب .

وفي هذا المسجد الذي كان بمثابة محور نزعاته الهروبية وضع شاهد مقبرة خليلته الشركسية ، الذي كان يرمز الى الحب المفقود والأشواق المكتومة ، ولو أنه أحاطه بشطحات خياله المسرف .

ولقد كان لوتي بالنسبة الى جمهور قرائه بمثابة « الساحر » الذي جذبهم بكتبه التي سجل فيها ما صادفه من أحداث خلال تجواله المستمر في البحار باعتباره ضابطا بحريا ، وقد ذهب البعض بعد وفاته الى أن كتاباته ليست سوى نسيج من الكذب والأمانى ،

عاشق الشرق "بيير لوتي"

أحمد عبد الرحيم مصطفى

• استعنا في هذا العرض بكتاب (Pierre Loti, Portrait of an Escapist) من تأليف : Lesley Blanch (Collins, London, 1963)

(١) أتباع المذهب البروتستانتي الكلفي في فرنسا .

فيو وهو الزواج الذي جعله يطرح المذهب الكاثوليكي وليد قصة حب ، وظلت علاقتها قوية حتى النهاية . وقد كرس لوتي حبه لأمه ولم يبق شيئا لوالده . وظل يحتفظ باللعب التي اشتريتها له وبكل المخلفات التي كانت تحبها والتي ربطته بالماضي الذي شارك فيه والدته . . ولهذا كان شديد الحنين الى الأسرة كلما بارحها ، وكان ينفر من أي فراق أيا كان نوعه . ولما كانت والدته شديدة التدين فقد قرر في بداية حياته أن يصبح كاهنا .

ومن شخصيات الأسرة الأخرى التي أثرت في لوتي أخوه الأكبر جوستاف الذي كان يكبره بأثنى عشر عاما .

وكان جوستاف مثقفا شديد التعلق بالأسرة وبمهمته (وكان طبيبا بحريا) ، كما كان ذا ميول فنية وموسيقية . وكان على عكس أخيه الأصغر يتصف بالمرح وعدم الانطواء . وأعجاب لوتي بأخيه هو الذي أغراه باختيار الجندية وحياة البحر . وقد ظل جوستاف المحبوب وموضع الإعجاب ، والأنيق والمستقل والطويل هو الممثل الأعلى لأخيه الأصغر قصير القامة . ورغم فارق السن بين الأخوين فقد ظلا على علاقة وثيقة حتى وفاة جوستاف خلال إحدى رحلاته البحرية . وبعد ذلك ظل جوليان حتى وفاته يفتقد هذه العلاقة الأخوية ، ومن ثم يستمر بحسه الدائب عن بديل واعتباره أي صديق مقرب أخا له ومناداته بهذه الصفة . وقد أدى تعلق الطفل جوليان بأخيه جوستاف وبأخته ماري التي كانت تكبره بتسع عشرة سنة الى حصوله على أبوين آخرين لا يحسنون على صديقي لعب . وكانت ماري تكن له حبا جارفا يكاد يصل الى حد التملك ، في الوقت الذي بادلتها جوليان وأعجب بها إعجابا شديدا وفي إحدى خطاباتها الموجهة اليه كتبت له ما يلي : « حياتك هي حياتي . ان في دخائلي ركن مقدس هو لك وحدك - فهو مكانك الذي يشغل بعد رحيلك » .

وفي عام ١٨٥٩ أصبح جوستاف جراحا بحريا ، وبارح فرنسا ليلتحق بالخدمة في المستعمرات الفرنسية الواقعة في البحار الجنوبية . وقد عين في جزيرة تاهيتي

ينسجم مع كثرة تغييره للملبس ! فهو أحيانا يلعب دور البدوي ، وانا آخر يلعب دور الباشا ، أو أكروبات السيرك . الا أن مذكراته غير المنشورة التي حافظ عليها وأمعن في تحفيثها طيلة حياته تتمشي مع السياق الذي أوردته كتب مغامراته . وقد أثبت لسلي بلانشي بعد الاطلاع على يومياته ، أنه عاش نفس الحياة التي أشار اليها في قصصه ، وان يكن أحيانا قد جعل بطلها ضابطا بحريا انجليزيا . هذا برغم بغضه لانجلترا ودورها الاستعماري حتى أواخر حياته ، وعلمه باطلاع القارئ الانجليزي على كتبه التي جذبت جمهورا عربيا في شتى أنحاء العالم .

ولد جوليان ماري فيو في روشفور وهي مدينة صغيرة تقع في غربي فرنسا وتطل على البحر . وكانت أسرته تقطن بيتا متواضعا يطل على شارع ضيق (١٤١ شارع بيير لوتي - وكان اسمه قبل ذلك الشارع سان بيير) . وقد أولع الطفل جوليان ماري بقطته - وكان حب الحيوانات جزءا لا يتجزأ من حياة أسرة فيو ، التي كانت تعتمد الى دفنها بعد موتها في فناء الدار .

وكان وحيدا في طفولته ولكنه لم يفتقد السعادة - فهو أصغر أفراد الأسرة ، ولم يكن يحيط به كثير من الأطفال الذين يدانونه سنا بحيث ينجذب الى اللعب معهم ، ولهذا كان يرتد الى أسرته التي كانت تمنح في تدليله ، وبخاصة خالته وجدته وأمه . وكان شديد الشغف بالطبيعة حساسا ، ومن ثم مصدر ألمه خاصة وأنه كان يعتمد الى اللعب المنفرد . وكان ينفر من القسادة والفوضى ، كثير التأمل للطبيعة وصوت خرير مياه البحر ، شديد التعلق بجذته . ولا يذكر لوتي (جوليان ماري) في أوراقه شيئا عن والده الذي كان طيبا ومحبوا من المجتمع والأسرة برغم أن كثرة النساء في المنزل كانت تجذب دوره باعتباره رائد الأسرة . ويرغم أن والد لوتي لم يتلق قسطا وافرا من التعليم بسبب فقره ، إلا أنه علم نفسه ، واستطاع الحصول على وظيفة كاتب في المحافظة . وقد أثبت أنه ذو ذوق أدبي ، فكتب هزليات صغيرة وتاريخا ممتازا لروشفور ، وكان زواجه من مدام

وهكذا نجد لوتي يخشى الموت طيلة حياته - فما أن كان ينحرف في حب عنيف حتى كان يعبر عن رغبته في أن يدفن فوق - لا الى جانب - خليلته حتى تمتزج رفاتهما بعد الموت كما امتزج جسدهما قبل ذلك أثناء الحياة الدنيا . فلقد أصبحت (لوسيت) رمزا للفقدان . . حقيقة لقد أحب بعد ذلك وافترق مرات ومرات ، الا أن طفيف لوسيت ظل يلاحقه في أحلامه المتكررة .

وقد تفتحت شهوته الجنسية مع فتاة غجرية - ومنذ ذلك الوقت كان منجذبا الى الأجناس البدائية ، خاصة وأنه لم ينس هذه التجربة طيلة حياته . وكان يحن الى حياة البحر الذي ضم رفات أخيه ، وذلك رغم خشيته أن يؤلم الأسرة بفراقه . ولكن حكم على والده بالسجن نتيجة لتلفيق تهمة اختلاس ضده ، ففقد وظيفته وكان لزاما عليه أن يسدد المبالغ التي أختلسها شخص آخر . لذلك وافقت أسرة فير على أن يلتحق لوتي بالبحرية ، وأن يمهد لذلك بتلقي بعض الدراسات في باريس التي نفر منها بالحظفة الأولى ، خاصة وأنه كان لا يزال متعلقا بحب من خلفهم وراءه في روشفور : « وفي باريس كنت مثل أحد أولئك البدائيين الشبان الذين يتزعجون من حياة الغابة دون أن تبدو عليهم علامات الدهشة . فلم يثرني فيها شيء ، ربما باستثناء اللوفر والأوبرا . . . » وبعد أن أدى امتحانه التأهيلي عاد الى روشفور غير أسف على « مدينة النور » ، ثم التحق بالخدمة البحرية حيث تمت الصداقة بينه وبين صديقه الضابط بلكنت (واسمه الأصلي هو لوسيان هيرقي جوسلان) الذي قبض له أن يلعب دورا شديدا الأهمية في حياة لوتي الأدبية . فقد كان يلكنت على ثقافة عالية ومحبا للفنون ، كما كان يشبه لوتي في كونه بالاضافة الى ذلك ضابطا ممتازا . ويبدو أن الفرنسيين ، ذوي التقاليد الثقافية الراسخة ، كانوا يستطيعون المزج بين الثقافة والبحرية بشكل لم يعهد لدى معظم الأساطيل الأخرى . فعلى حين أن القوات المسلحة البريطانية كانت تبدي الشك ، ان لم يكن الاحتقار لسمعة من يتجه من رجالها الى الأدب والكتابة ، فان مثل هذه الصفات كانت لدى الفرنسيين بمثابة جواز مرور للاحترام والاهتمام . وقد اشترك

التي أصبحت محمية فرنسية في عام ١٨٤٣ . وكان لخطاباته تأثير بالغ في جوليان الذي كتب في يومياته ما يلي : « لم تكن لدى أخي أية فكرة عن الأثر البالغ الذي خلفته خطاباته في الطفل الذي تركه شديدا التعلق بمنزله . . . وان تكن أشواقه الى المناطق المدارية تجري بالطفل في دمه » . ومن نتائج تأثير جوستاف عليه أنه تحلى عن هدفه الخاص بالاستعداد للانخراط في سلك الكهنوت . وحين بلغ جوليان سن العاشرة تقرر إرساله الى المدرسة التي سرعان ما نفر من حياتها : فقد كان يخشى الاحتكاك بالأولاد الآخرين وتأنيب المعلمين ، في حين كان ينفر من الجدران القبيحة الملطخة بالمداد . ولم يبد تفوقا في المدرسة خاصة وأنه كان ينفر من اللغتين اللاتينية واليونانية ، في حين كان يحصل على معدلات سيئة في كتابة الانشاء باللغة الفرنسية . وكان بطيئا في القراءة ، هذا برغم تفوقه في الرياضيات . وقد أدت عزله عن أقرانه الى انكباه على كتابة يومياته المستفيضة وحرصه على أن يوردها كثيرا من التفاصيل . وقد اعتاد طيلة حياته أن يعبر اهتماما كبيرا لهذه اليوميات التي قبض لمادتها أن تشكل مصدر كتبه ، خاصة وأن كل قصصه كانت تعكس جوانب من سيرته الذاتية . على أنه حذف كثيرا من الفقرات الهامة من يومياته بحيث أن ملامح معينة من حياته لا تزال غامضة . ورغم كل ذلك فكثير من هذه اليوميات غير منشور ، وبالاطلاع عليها يمكن تبين ما في شخصيته من فصام ما بين التشدد الأخلاقي والميول الشهوانية ، وما بين التشكك والنزعات الصوفية .

فقد كان طيلة حياته متأثرا بموت أخيه وفقدانه له ، كما أبدى باستمرار معارضته الاستعمار وندد بالسياسات التي أرسلت شباب فرنسا الى ساحات الموت في سبيل الحصول على مكاسب استعمارية . و وفاة جوستاف في عرض البحر بعيدا عن الأسرة والوطن كان لها أثرها في هذه الميول المعادية للاستعمار لدى أخيه . كما انتزع منه الموت صديقة طفولته التي سافرت مع زوجها الى إحدى المستعمرات لتعود الى فرنسا ذابلة ولا تلبث أن تموت .

وهكذا فقبل أن يصبح جوليان قصاصا تحول الى ما يعرف الآن بالمحرر المتنقل . وفي ذلك الوقت لم تكن التقارير الفوتوغرافية تشكل أخبارا يومية خاصة ، ولم تكن ثمة نشرات اذاعية أو ارسال تليفزيوني أو رسائل يبعث بها المراسلون من مواقع الأحداث . ورغم ذلك فقد كانت الانطباعات المتعلقة بالأماكن النائية لا تزال نادرة ومرغوبا فيها من الناشرين والقراء على حد سواء . ونتيجة لكل ذلك فقد أصبح جوليان رساما ذا موهبة استثنائية : فرسومه كانت فوق مستوى الهواية ، وبالتالي كان بإمكانه أن يتكسب من قلمه ، وبالإضافة الى ذلك فقد كلفه قائد السفينة بالقيام بجولات في الجزيرة خاصة وقد لاحظ أن جوليان يجد هوى لدى « المتبررين » الذين كان بإمكانه أن يتفاهم معهم ، وكانت تلك هي موهبته الخاصة : فقد كان بإمكانه أن يناقش الدين والفلسفات والسياسات والأساطير .

وقد توجه طاقم السفينة من جزيرة إيستر الى تاهيتي التي كانت موضوع قصة « زواج لوتي » وهو الاسم المستعار الذي اشتهر به . وهذه القصة تصف الحياة في بولينيزيا كما عرفها لوتي حتى وصلت السفينة « فلور » الى تاهيتي في عام ١٨٧٢ . وجمال الطبيعة في هذه المنطقة أخاذ خاصة وأن الجزيرة كانت حتى ذلك الوقت لا تزال تحتفظ بعاداتها وطابعها المحلي الذي لم تمسحه السياحة بعد . وهناك كان بإمكان جوليان أن ينعم بالحياة البدائية التي تتعارض مع حياة الحضارة ، وبالتالي فسرعان ما اندمج فيها مسجلا عنها الكثير من يومياته ، وقد أرسل بعض خواتمه الى أسرته أو الى مجلة « الوستراسيون » . وهذه الحياة هي التي ألهمته قصة « زواج لوتي » التي انتقل فيها بقرائه الى جزر غريبة الى مناظر وأصوات وألوان خلابة ، وقد أطلق عليها أهل الجزيرة أسم لوتي ، وهو اسم إحدى الزهور . وتحكى القصة تعرف لوتي على رازاهو الجميلة البالغة من العمر خمسة عشر ربيعا وتبادلها الحب ثم زواجهما على الطريقة التاهيتية ، وهو الزواج الذي اعترفت به الملكة يوماريه وشجعته . ولكن القدر لا يلبث أن فرق بين الحبيبين : فقد غادر لوتي الجزيرة واعتصر الألم رازاهو التي لم تلبث حياتها ان

الصديقان في تشاؤمهما وفي محاوراتهما التي وردت في قصة « ازيادي Azide » وفي قصة « زهور البرم Fleurs d'ennui » وكذلك في قصة « ضابط شاب فقير » ، بحيث يصعب التمييز بينهما .

وفي الجزائر كان أول احتكاك له بالاسلام وبالمسلمين وأساليب حياتهم التي انجذب اليها طيلة ما تبقى من حياته . وكان هذا الاحتكاك الأول بالعالم الاسلامي قصيرا وبهيجا ، وإن لم يتعد كونه ذا صفة سياحية : فقد تمههر الضباط تحت التمرين حول طرقات « القصبة » الضيقة الملتوية ، ودخنوا النرجيلة في المقاهي الواقعة حول الميناء ، واشتروا الشبائش العربية الصفراء التي لم تكن قد حلت محلها الأحذية الغربية ، كما اشترى جوليان سلحفاة صغيرة (سُلَيْمَة) عاشت بعد ذلك في شارع سان بيير لمدة نصف قرن . وكان باستمرار يتذكر تلك الساعات البهيجة الاولى التي قضاه في الجزائر « وهي أبهج لحظات شبابي . . . فكل شيء ملأني بنشوة للذيدة فلم يذان شعوري في أي مكان آخر ما شعرت به في تلك الليالي التي قضيتها في القصبة حيث رائحة البرتقال والبخور الغريب وعيون نساء المسلمين الواسعة المكحلة » .

وفي عام ١٨٧٠ توفي والده المعين الوحيد للأسرة مما حمله عبء اعادة هذه الأسرة وتسديد باقي ديون والده . وفي نفس العام عين ضابطا بحريا عاملا وزار أمريكا الجنوبية - وفي أواخر عام ١٨٧١ توجه الى تاهيتي - وفي طريقه اليها زار جزيرة إيستر الواقعة ما بين شيل وتاهيتي - فقد كان على طاقم السفينة أن يقدموا تقارير اضافية عن هذه البقاع الجرداء الصعبة ، خاصة وأن فرنسا كانت شديدة الاهتمام بمستعمراتها الجديدة . . . وكان الجنس البدائي الذي يقطن الجزيرة من أصول ماورية مما شجع جوليان على أن يكتب انطباعاته على نمط ما فعله في يومياته ، وأن يوضحها برسومات لعله يبيعها لاحدى المجلات الفرنسية المعروفة ، بحيث يعزز دخل أسرته التي اضطرت الى تأجير بعض غرف المنزل . وأصابت كتابات جوليان ورسومه قبولا لدى الناشرين الذين طالبوه بالمزيد .

وحين حل لوتي بالسنگال كان الأوروبيون قد شكلوا جالية صغيرة - فالى جانب السباهية (الذين كانوا يضمون قوات موالية ، في الوقت الذي كان فيه معظم ملاحى السفن الفرنسية من الزنوج) كان « البيض » يعملون في التجارة أو في الإدارة الحكومية . وقد كتب في يومياته : « ان الأوروبيين الذين يأتون الى هذا المكان هم لاجئون أو منفون يمحرون وراء الثروة على حساب الصحة أو الحياة » . وكانت هذه الحياة القاسية تختلف تماما عن جمال طبيعة تاهيتي أو عن حياة روشفور - وكان لوتي يسجل كل شيء بدقته المعهودة : فهناك قليل من الشوارع التي تنتهي عند الصحراء ، وهنا أيضا الجوارح الضخمة السوداء التي تحوم لتتنفض على القاذورات . وهناك المباني والثكنات والمستشفى وكنيسة صغيرة مصبوغة باللون الأبيض والمسجد الكبير الذي يفوقها منظرا وجلالا بحكم أن أغلبية السكان من المسلمين . وحول كل ذلك يوجد عدد كبير من الأكواخ المستديرة ذات السقف المخروطي التي تنبثق من الأرض الجرداء حيث النبات الوحيد هو أشجار البواباب الضخمة . والحرارة في هذه المنطقة قاتلة : فالحمى الصفراء والمalaria كانتا تقضيان على عدد كبير من الأوروبيين . أما في فصول الأمطار فان رائحة العفونة كانت تغطي على كل شيء في حين كانت الرياح العاتية تهب من الصحراء خلال موسم الجفاف . ورغم أنه لم يوجد في هذه المناطق ما يجعلها مرغوبا فيها ، الا أن لوتي وجدها جذابة الى حد كبير . ويبرز هذا الاطار العام في « قصة سباهي » التي تدور حول الجندي جان بيرال الذي يحن حنيننا شديدا الى العودة الى فرنسا ، ولكنه « لم يكن يتصور نفسه مرتديا ملابس الرجال الآخرين في قريته بعد أن بدا أنه لن يعود الى حياة السباهي الفخور . ففي داخل هذه البزة القرمزية تعلم كيف يعيش ، وعلى أرض افريقيا أصبح رجلا فأحبها ، أحب طربوشه العربي وسيفه وحصانه وصحراءها الملعونة . . . لم يكن يعرف ألوان الخداع التي كانت أحيانا تنتظر هؤلاء الشبان . البحارة والجنود والسباهية - حين يعودون الى القرية التي كانوا يلحون بها والتي بارحوها حين كانوا قريبين العهد

انتهت نهاية سيئة . ولم ينس لوق ما حدث ، وأبدى عليه أسفه المستمر ، وهو النمط المتكرر في حياته وفي كتاباته ، وراها هو رمز العاطفة المتقدة والشهوة والجمال واللون المتوهج وكل الحريات . ويصف لوتي نساء تاهيتي بأنهن صغيرات وتافهات ومثيرات للحيوية . ويورد لنا أن عام ١٨٧٢ كان بمثابة أجمل فترات جزيرة ياپيت : « فلم يحدث على الإطلاق أن أقيم مثل هذه الحفلات الكثيرة والرقصات وحفلات العشاء - فكل مساء كان يشبه نوعا من الجنون . فحين كانت دقات الطبول تدعو أهل تاهيتي الى رقصة (أيا - أيا) كانوا يأتون مسرعين ، ثم تمتد الرقصات حتى الصباح ، مسرعة الى حد الجنون » .

وكانت رحلة لوتي الثانية الى السنغال . ولما كان الناشرون يلحون في طلب انطباعاته عن افريقيا ، ورغم أن لوتي لم يكتب « قصة سباهي » الا في عام ١٨٨٠ ، أي بعد ستة أعوام من مبارحته للسنغال ، فان مادة القصة ذاتية الى حد كبير ومستقاة عن اليوميات التي كتبها خلال قيامه بالخدمة ما بين دكاكارسان لوي في عام ١٨٧٣ . حيث كانت دكاكارسان أهم موانئ السنغال ، وكانت قد أصبحت عاصمة لغرب افريقيا في عام ١٨٦٢ أي بعد عام اعلان الحماية الفرنسية على المناطق المجاورة ، وكان الجنود (السباهية) الذين يرتدون ملابس أنيقة وطرايش حمراء طويلة ومعاطف فضفاضة ، يشغلون عددا من الحصون الصغيرة ويشنون غارات تأديبية على القبائل المعتدية في الوقت الذي كان فيه الأسطول الفرنسي يكلف عددا قليلا من السفن بحراسة الساحل ويجرى نهر السنغال . وكانت التجارة قد بدأت في الاستقرار ، خاصة وأن المنطقة كانت تضم موانئ تجارية صغيرة منذ القرن السابع عشر . ورغم أن السنغال كانت أقدم مستعمرة فرنسية في افريقيا الا أن أحوالها الاقتصادية لم تتحسن الا بعد عام ١٨٨٠ حين أقيم خط حديدي يصل دكاكارسان لوي . أما المناطق الداخلية - موريتانيا الجنوبية ومبكتو والصحراء . فلم يكن يتسنى الوصول اليها الا على مراحل شاقة عبر نهري السنغال والنيجر .

التي التقطتها أذن لوتي الموسيقية قبل أن تصبح مألوفة في الغرب .



ذهب الممثل الفرنسي الشهير ساشا جتري الى ضرورة بناء نصب تذكاري للبحرية الفرنسية التي أصدرت أمرها للملازم قيوبالتوجه الى سالونيك وكتابة ما يلي على قاعدته « الى وزارة البحرية التي أمرت بيير لوتي بأن يكتب قصة « أزيادي » في يوما ما » . وقد جرى جتري في رأيه هذا عدد آخر لا يحصى من القراء الذين تابعوا سلسلة الأحداث التي مر بها ضابط بحري شاب أقام في المياه التركية . الا أن هذه القصة تعدو كونها أحلاما رومانسية ، إذ أنها قمة أحلام لوتي الرومانسية ومصدر ميوله التركية طيلة ما تبقى من حياته . كما أنها تعيد الى الأذهان أحوال الأستانة ، مدينة السلاطين ، قبل أن تصبح استنبول أتاتورك . فقد شعر لوتي بارتباطه بالمدينة وشعبها طيلة ما تبقى من حياته : فاسلوب الحياة التركية وجمال المدينة كانا باستمرار يسلبان ليه ويشيران حينه : ولهذا ليس من عجب أن توصف قصة « أزيادي » بأنها تحكي حب لوتي لمدينة لا لامرأة . فعل حين أنه يعرض لنفسه ولرحلاته في « زواج لوتي » و « قصة سباهي » بشيء من الخيال ، فان « أزيادي » يختلف عن ذلك كل الاختلاف . فاليوميات التي سطرها خلال اقامته في تركيا هي مصدر هذه القصة التي كانت أول كتبه . وعلى حين أن كتابه الثاني الذي يعرض لقصة جزيرة بابيت كان غنائيا ، وان كتابه الثالث الذي يعرض للسفن كان ينضج بالعنف المتقد فان « أزيادي » تمنع في اثاره الحزن والانقباض . فعرضه للحياة التركية يختلط بمناظر الحب البهيج وبأنماط الحياة المحلية - وفي ثنايا كل ذلك نجد خيطا مأساويا ينسج كل شيء في اطار أحلام الحب والفراق . .

فلقد عاش لوتي هذه المغامرة ما بين سفينته وبين البيت الصغير الذي كان يلتقي فيه مع محبته الشركسية التي اجتلبها من الحريم ، وقد سجلت يومياته كل ذلك ولم تكن بحاجة الى نسيج درامي لتتحول الى قصة . الا

بطور الطفولة وظلوا على البعد يحملون بها . أي حزن وأي ملل رتيب ينتظر اولئك المغنيين حين يعودون ! فهو لاء السباهية المساكين الذين تعودوا مثله على الحياة الافريقية كانوا أحيانا ما يمنون الى شواطئ السنغال الموحشة . . . بما في ذلك الساعات الطوال التي يقضيها كل منهم فوق حصانه والحياة التي يتمتع فيها المرء بقسط أوفر من الحرية وبريق الضوء الشديد والآفاق غير المحدودة . ففي هدوء الموطن يحس المرء بالحاجة الى تلك الشمس الحارقة والحرارة الأبدية ويمن الى الصحراء . ورغم أن السنغال كانت تضم أسودا وقرودا ونعاما وغماسيح وأفراس البحر ، الا أن لوتي لم يتجه الى الصيد ، لأنه منذ طفولته كان ينفر من قتل الحيوانات . وإلى جانب الهدوء الظاهري ورتابة الحياة كانت ثمة أخطار محتملة : فهناك المناوشات مع الوطنيين المشاكسين والحملات التأديبية والحروب الصغيرة التي كانت أحيانا ما تنشب بين مختلف القبائل ، والنيران المشتعلة في القرى المعتدى عليها وهي النيران التي تضيء السماء ، وأصوات الصراخ التي كانت تخترق الهواء الساكن مختلطة بصرخات ابن آوى . . . ثم تحميء بعد ذلك تجريدة سباهية خارجة من القلعة أو مبحرة فوق مياه نهر السنغال متجهة للقتال في مناطق شديدة الحرارة . وفي السنغال خبر لوتي قصة حب لم تعرف تفاصيلها ، خاصة وأنه استبعد من يومياته كل ما يتعلق بها . وربما كانت العشيقة (كورا) زوجة تاجر ثري في سان لوي . وكانت بطلة هذه القصة مدججة يحقرها

أروبيو سان لوي لأنها ملونة وغير أخلاقية ، ولا تتمتع بوضع اجتماعي محترم . ولم تكن شهواتها بشهوات غجرية روشفور أورازاهو . إذ أنها جعلت من السباهي العوبة فتلذذ بتعذيبه وفساد أخلاقه . وملخص الأمر فان « قصة سباهي » تدور حول أفريقية القارة السوداء - بكل أساليبها الشريرة والتي لم يكن قد أميط اللثام عنها بعد - فقد كانت لا تزال تعج بالبحر وطقوسه وبالأفراض التي أمكن فيسما بعد التغلب عليها ، وبالحوانات والأشجار والرقصات والموسيقى الافريقية

الشاطيء بأن يرتدوا كامل ملابسهم وأن يحملوا أسلحتهم وسيوفهم . ورأت أزيادي لوتي في مظهره المثير خلال جولته في الحي الإسلامي من المدينة الذي كانت شوارعه الضيقة المتعرجة تطل عليها المشربيات : « حملت أزيادي في » . . . كان لا بد أن تختبئ من الرجل التركي - إلا أن الكافر ليس رجلا ، بل هو مجرد شيء مثير لحب الاستطلاع . . . شيء يجب ملاحظته بدون اهتمام . وفي الحال وقع لوتي أسير تلك العيون الجميلة وذلك السحر الشرقي في أطار الفاكهة المحرمة التي كانت أزيادي موضوعها ، ولكن دون أن يستطيع تبادل كلمة واحدة معها . فكيف يمكنه الاقتراب منها برغم احساسه بأنها كانت تود منه ذلك ؟

وكان لوتي منذ أن وطئت قدماء الأراضي التركية قد أحس بانتمائه إليها - وفي الحال قرر أن يصبح جزءا من تيار الحياة الشرقية العظيم الذي كان ينبثق من شوارع الأسواق أو - يبدو في الجلوس بلا حراك وبهدوء تحت وطأة تخدير « الكيف » الذي كان يوفر نفحات من لا شيء . . . إذ أن الكيف أو الراحة هما بمثابة التسحب الشرقي من الواقع المرير . وكانت الراحة لدى الأتراك تستهلك ساعات لا اعتبار فيها للزمن في ظل القلرية ، تشوبها أحلام تتشكل مع دخان الترجيلة . أما بالنسبة الى لوتي الذي كان يهرب باستمرار من حقائق الحياة وشبح الموت ، فإن الراحة شكلت أحد ارتباطاته بالحياة التركية . وهكذا نجده يرتدي الملابس التركية ويتخذ لنفسه اسم عاصم أفندي الألباني . أما أزيادي الشركسية فكانت أصغر زوجات عابدين أفندي المعجوز الأربع اللاتي كن يقطن هن وعبيدهن السود منزلا أنيقا يطل على سالونيك ، ويقع على الطريق المفضي الى موناستير . ولما كان المكان ريفيا فلم تفرض حراسة مشددة على الحريم ، وان وجدت قضبان في كل مكان : « لم تكن ملكي بعد ولكن لم يفصلنا شيء سوى حواجز مادية ، وجود سيدها والقضبان الحديدية الموجودة في نافذتها » . . . « ان الأوضاع في تركيا تجري على المنوال التالي : النساء للأغنياء الذين يستطيعون امتلاك

أنه كان يلعب بالنار لأنه كان مسيحيا (روميا) يعيش في بلاد المسلمين ، وتتضمن مغامرته أخطار جمة كانت كفيلة بتعريضه للقتل . ولم يغير في قصته سوى الأسماء وذلك حرصا منه على تجنب الحرج الذي يستتبع الإشارة الى الأسماء الحقيقية . و « أزيادي » اسم ذوايق شرقي اخترعه ليحتمي خليلته من الفضيحة التي كان لا بد أن تحيط بها بعد نشر الكتاب ، ولو أنه كان يشير باستمرار الى أن اسمها الحقيقي كان أجمل . وقد قيل أن « أزيادي » مزيج من كلمتين تركيتين : عزيز وباد (بمعنى ذاكرة في حين أن الكلمة التركية « آزاد » تعني « حر » . وعلى أي حال ففي عام ١٨٧٦ رست سفينة لوتي في سالونيك ، وكانت تشكل إحدى قطع الأسطول المشترك (الفرنسي - الألماني والانجليزي - النمساوي - الروسي) الذي أرسل الى المياه التركية للمطالبة بتعويض عن مقتل القنصلين الألماني والفرنسي . وحينئذ كان يشوب أوروبا التوتر على اثر مذابح بلغاريا ، ومن ثم لم يكن القصد من ارسال الأسطول المتحالف الى المياه التركية مجرد الثار لمقتل القنصلين بل أيضا تأكيد سخط أوروبا المسيحية لاضطهاد تركيا للأقليات المسيحية ، هذا بالإضافة الى تحقيق الأطماع الأوروبية التوسعية على حساب الامبراطورية العثمانية . ويستهل لوتي كتابه باعدام قتلة القنصلين : « يوم جميل من أيام شهر مايو . . . حتى وصلت الأساطيل المتحالفة الى رصيف الميناء كان الجلاذون يضعون لمسائهم الأخيرة لعملهم . . . وكانت النوافذ وأسطح المنازل غاصة بالنظارة : وعلى شرفة قرية كان المسئولون الأتراك يتسمون لهذا المنظر المألوف . ولم تكن حكومة السلطان قد أنفقت الكثير على المشائق التي كانت من الانخفاض للدرجة أن أقدام الجناة العارية لامست الأرض . . . »

وبقي الأسطول المتحالف في مياه سالونيك بعض الوقت مما أتاح للوتي أن يقوم ببعض جولاته التقليدية في المدينة وفي المناطق الريفية المحيطة بها . ولم يكن سخط الناس على هذه التظاهرة الأوروبية خافيا ، بحيث صدرت الأوامر لكل الضباط الذين يشاؤون النزول الى

الكثير ، والغلمان الفقراء ! . وهكذا استعان لوتي ملاح تعرف عليه في الميناء (واسمه صمويل ، وفي لقصة دانييل) لكي يدلف به الى المنزل عابدين أفندي رشوة خدمه - ففي حين كان لوتي يشتهي أزيادي ، كان صمويل يشتهي لوتي ! ! وأخيرا قبلت أزيادي أن تختلي به في زورقها بعد أن خرجت من المنزل بصحبة عبدة زنجية وحارس الباني مدجج بالسلاح انتقلا قبل المقابلة الى زورق صمويل : « أنا وحيد مع المرأة المحجبة وهي صامتة ساكنة مثل شبح ممتقع الوجه . . . عيناى مثبتتان عليها وأنتظر أن تقوم بحركة أو إشارة ما وحين نصبح بعيدين عن كل شيء تقدم لي ذراعها ، ثم أنتقل الى جانبها وأرتعش حين ألمسها . وفي احتكاكنا الأول هذا يداهمني اعياء قاتل : فأحجبتها مضمخة بكل عطور الشرق وجسمها ثابت وبارد . لقد أحبيت امرأة أخرى لم يعد لي حق في رؤيتها ، الا أن مشاعري لم تشهد قط شبيها بالجنس الذي أشعر به الآن . . . » - « ان زورق أزيادي يغص بالسجاجيد والطنافس والمفارش التركية وبكل مظاهر ترف الشرق ، بحيث يبدو وكأنه سرير عائم لا مجرد زورق . وموقفنا غير عادي بحكم أننا لا نستطيع تبادل ولو كلمة واحدة . . . وفي هذا الزورق ننسى كل شيء آخر ، وتستمر نفس القبلية التي بدأت في الليل حتى الفجر » .

وأحب لوتي كل ما هو تركي ، وارتبط بتركيا وأساليب حياتها وشعبها بحيث لم يرقه تنديد أوروبا بالدولة العثمانية بسبب مشكلة الأقليات المسيحية . ففي تركيا تعرف على شعب وعشق امرأة وتشرب عقيدة صوفية واندمج في بلد وأعجب بفنونه - فقد كان كل شيء يفوق كل ما رآه حتى ذلك الوقت ، وطيلة ما تبقى من حياته ظل أسير هذا الارتباط مخلصا لكل ما هو تركي اخلاصا أعمى . وفي قصة أزيادي نجد لوتي ينسج خيوطا كثيرة الألوان : فهناك تفاصيل دقيقة وعادات وعقائد قديمة وأشخاص غير عاديين . وبالإمكان قراءة « أزيادي » - التي تفوق كل قصصه الأخرى في طابعها الداتي - من عدة زوايا : فهناك قصة الحب ، الى جانب عرض شخصية المؤلف ورسم صورة ناطقة لاستنبول القديمة . ومضى لوتي يتعلم اللغة التركية التي سرعان ما أتقنها وتحدث بها بطلاقة ، وطفق يغشى المجالس التركية في نمطها القديم لا في النمط الجديد المستورد من الغرب : فالناس يجلسون على الأرض ويتحداثون بشأن الحرب التي كانت توشك أن تندلع مع روسيا وشعوب البلقان ، ولوتي يقف الى جانب تركيا على طول الخط . وبين هذا وذاك تستمر علاقته مع أزيادي التي يرى لهاها وحال غيرها من النساء الشرقيات : « لا تكثر النساء التركيات ، وبخاصة أكثرهن تطورا ، بالاخلاص اذ

لوتي قام صمويل بمهمة الترجمة كالعادة ، ويتفق العاشقان على التلاقي في استنبول في فصل الخريف حين يتحرك اليها عابدين أفندي مع حريمه . ويصل لوتي الى العاصمة العثمانية ويفتن بها ويمعن في وصفها : فالجلد يغطيها في فصل الشتاء ، ويكشف نور القمر من ثنايا الضباب عن كتل المساجد الغبراء ذات المآذن الشبيهة بالحربة : في حين أن مشربيات المنازل كانت تجعل المرء يشعر بأن العيون تتطلع اليه وكأنها تخفي أسرار قائمة . وهناك أيضا المقابر وتقديس الموت وهو ما يعتقد به لوتي الذي يقارن بين المقبرة التركية وقربتها الأوروبية : فالأولى ليس بها شيء من الرعب الذي تبعثه المقابر الأوروبية . اذ أن كآبتها الشرقية أخف بل وأكثر جلالا . وقرر أن ينغمس في

« العجوزات العزيزات » في روشفور . ورغم الشهرة التي أصابها فجأة ، فإنه كان لا يزال ينفر من « مدينة النور » ، خاصة وأن القسط القليل الذي تحصل عليه من التعليم وضحالة ثقافته مما جعله لا يتأقلم بسهولة مع ثقافات باريس الحية عالية المستوى - ولهذا وصفه أناتول فرانس « بالأمي الشامخ » .

وفي ربيع ١٨٨١ رست سفينة لوتي في الجزائر . ويستمتع لوتي من جديد بالسواء الزرقاء ومياه البحر المتوسط ذات « لون التركواز المنصهر » - ومرة أخرى يجد لوتي نفسه في بلاد النخيل والاسلام ويطرب لصوت المؤذن . وكان الاستعمار الفرنسي قد أدى الى تغير أوضاع الجزائر عما كانت عليه خلال زيارة لوتي الأولى للمنطقة ، بحيث تراجعت الأوضاع القديمة « ولم يبق على حاله سوى ضوء الشمس والمنازل » . وقد ألهمته هذه الزيارة بقصة « سليمة » التي وصفها بأنها « قصة شرقية » ، كما ألهمته بقصة « سيدات القصب » الثلاث . وهنا نجده يعرض لمدينة « بابل » التي دبت فيها الروح الغربية ، جاثية تحت أقدام مدينة عربية قديمة تحيا فيها النسوة نفس الحياة التقليدية القديمة .

ويصور لوتي أحلام هؤلاء النسوة اللاتي يستيقظن وقت الغروب بعد قيلولة طويلة . ثم يصف بحارة من الباسك والبريتانيين وهم يجوبون شوارع القصبه حيث تحاول السيدات الثلاث - المومسات - اغراءهم باللمحاق بهن الى الأحواش التي يقطنها . وفي الجزائر نجده يقضي أوقات فراغه على الشاطئ مندجاً في الحياة المحلية ، ومستمتعاً بالموسيقى العربية التي تطربه خاصة وأنها تذكره بتركيا : « كل ما يمس الاسلام ، من قريب أو بعيد ، يأسر لي ، وكذلك يبدو أن مسلمي كل البلدان يتقبلونني ويرحبون بي ترحيباً يختلف عن ترحيبهم بالآخرين ، كما لو كنت واحداً منهم » .

وفي خريف عام ١٨٨١ يقوم لوتي باعتباره أحد ضباط الأسطول الدولي بمراقبة الأوضاع على سواحل بحر الأدرياتيك التابعة للدولة العثمانية - بارتيد سواحل دلاشيا والجبل الأسود وألبانيا . فقد كانت مدينة

الرقابة الشديدة وخشية العقاب هما وحدهما اللذان يخيفانهم . فهن باستمرار عاطلات يعنصرهن الملل والرتابة والوحشة في حياة الحریم . وهن يستطعن تسليم أنفسهن لأول شخص يلتقن به : الى عبد في متناول اليد أو الى ملاح يلازمهن في نزهة تهاديف ، وذلك حالة كونه جميل المحيا ويلقي في النفس هوى وان اتقاني للفتن ومنزلي المنزوي كانا يتناسبان مع مثل هذه المشروعات ، ولو أردت فلا شك أن مسكني كان يمكن أن يصبح ملتقى لكثير من هؤلاء الحبيسات » . وقد أهدته أزيادي خاتماً نقش عليه اسمها بالأحرف التركية ولكي تحصل على هذا الخاتم باعت بعض مصاغها ، وذلك لأنها لم يكن باستطاعتها أن تحصل على المال اللازم لشراء أي شيء بحكم أن الأزواج كانوا هم الذين يتولون الشراء . وحين أظف موعد رحيل لوتي ودعته بحفلة موسيقية راقصة ونزعت الحجاب - وهو تقليد لم يسبق له مثيل في حي أيوب . وقد حملها الأسى على أن تقطع أحد شرايينها بفنجان قهوة كانت قد هشمته ، ولكن أمكن انقاذها . واتفقت مع لوتي على أن يقوم الخادم أحمد بإيصال خطابات لوتي اليها بوساطة العبد العجوز خديجة . وحين دنت ساعة رحيل سفينة لوتي توجهت أزيادي لوداعه غير مكترثة بشيء ولو أنها كانت محجة . وقد أنهى لوتي القصة بموت أزيادي وتوجه البطل الى المقبرة لمناجاة حبيبته .

وفي يناير ١٨٧٩ نشرت قصة « أزيادي » بدون توقيع - وكان عنوان القصة كالآتي : « استنبول ، ١٨٧٦ - ٧٩ - مختارات من ملحوظات وخطابات ملازم في الأسطول البريطاني » . وفي عام ١٨٨٠ نشرت قصة « زواج لوتي » بتوقيع « بقلم مؤلف أزيادي » ، وهي القصة التي جلبت له الشهرة بين يوم وليلة . ولم يكن الفرنسيون قد قبلوا « أزيادي » بقبول حسن ، ولكنهم سرعان ما التفتوا اليها بعد نشر قصة « زواج لوتي » التي وجدت هوى في نفوسهم ذات النزعات المادية . وأعيد طبع « أزيادي » و « زواج لوتي » عدة مرات ، وطفقت المحلات تبيع « فيونكة » و « اراهو » وملبس لوتي والحلوى التركية وتدفقت الأموال على لوتي مما سهل أمور

بكل ألوان الجمال : السجاجيد التركية والأقمشة المطرزة ، ثم أضاف الى الغرفة سقفا موشى بالمخمل والذهب . وكانت هذه الغرفة تحتوي على طنائس حريرية ومسابيح من العنبر وأسلحة دمشقية مصفوفة على مناضد قهوة صغيرة مصنوعة من خشب الأرز ومطعمة بالياقوت واللآلئ . ثم هيا غرفة عربية صغيرة مفضية الى الغرفة التركية . وقد تخللت جدران هذه الغرفة قراميد قديمة ، عربية وفارسية وشواهد مقابر ولبنات فضية ومشربيات كان قد التقطها من أسواق الشرق الأوسط أو من أكوام القمامة التي صادفها في أحياء القصبة القديمة . وفي داخل هذا الاطار الذي يشتم منه حنينه الدائب الى الشرق كان لوتي يمضي الساعات الطوال التي يستعيد فيها الماضي ، وهو يرتدي برنسه ويدخن النارجيلة . ولم يكن خلال هذه المرحلة قد هيا بعد أعمدة المسجد والمحراب أو الضريح الذي تعلوه عمامة .

وفي عام ١٨٨٥ توجه لوتي الى اليابان ، وفي نجازاكي أمضى وقتا طويلا على الساحل ، راقب خلاله أحوال اليابانيين . وفي أول كتبه عن اليابان وعنوانه « مدام كريسانتيم » وفي قصة « زواجه » الذي تم على شكل شبه تجاري مع إحدى الفتيات اللاتي كانت أسرهن « توجرهن » لأي شخص يرغب في اصطحابهن بعض الوقت . وفي عام ١٨٨٧ دعت ملكة رومانيا لزيارتها ، وبعد أن لبى هذه الدعوة عاد الى استنبول حيث أخذ يجهز شوارع المدينة بحثا عن أزيادي « حبه المفقود » مرتديا الملابس التركية التي أخذها معه ، وأخيرا وجد أن ما حدث بالفعل يتطابق مع نهاية قصة « أزيادي » . فقد غمى الى علمه أن عابدين أفندي أحاط بما حدث قبيل مبارحة لوتي لاستنبول ، وذلك عن طريق وشاية بعض نسوة الحريم ، ولهذا تم عزلها في غرفة منفردة حيث دامها المرض (وربما دس لها السم) ثم فارقت الحياة . ثم يحاول لوتي العثور على مقبرة محبوبته بمساعدة العبدلة خديجة ، مع علمه بما يكتنف هذه المحاولة من مخاطر ، فقد كان محرما على « الأروام »

دلسينجو مسرحا لاصطدام المصالح الروسية والتركية بعد تعرضها للقلقل التي نشبت بين المسلمين والمسيحيين والأرثوذكس . والكل من رعاة الأغنام وصائدي الأسماك واللصوص ، وهم يصطرون ويتصادمون بحيث كان باستطاعتهم أن يثيروا حربا عالمية كتلك التي نشبت في عام ١٩١٤ ، وكالعادة يمضي لوتي أوقانا طويلة على الشاطئ ويسجل أوضاع الناس وعاداتهم وتقاليدهم ، خاصة وأنه اتفق مع بعض المجلات على كتابة مقالات من هذه المناطق . ولم يوجد مجال في هذه الرحلة للحياة والحب بالشكل الذي حدث في استنبول أو بابيت ، هذا برغم اشارته العابرة الى التقائه بفلاحة من الهرسك . ولا يشير في هذا الموضع الى مروره بتجربة عاطفية ، بل ان علاقته بهذه الفلاحة كانت جنسية محضة . وقد كتب عن تجربته هذه قصة « ياسكوالا ايقانوفيتش » التي تحكي أحداث رحلته في الجبل الأسود . ولم يصادف هذا الكتاب الذي اشترك مع صديقه بلكنت في كتابته ، نجاحا كبيرا . كما كتب قصة « زهور الضجر » التي عرض فيها لمنظر الجبل الأسود كما عرض لسكانه البدائيين المتوحشين المسلحين بالخنجر . ولا يفوت عليه أن ينوه بأن هؤلاء السلاف كانوا الأعداء التقليديين للمسلمين الأتراك ، ويشير الى قلعة كانت تعلق فيها رؤوس المسلمين على أعمدة عالية . وقد أبدى رغبة شديدة في عبور الحدود الجبلية التي كانت تفصله عن تركيا ، وذلك جريا وراء الهدوء والسكينة ، وربما الالتقاء بأزيادي . وفي كتارو وصلته رسالة منها جاء فيها ما يلي : « اذا ما عدت الى القسطنطينية ، وهو ما لا أرغب لك فيه أيا كانت رغبتك في القيام بذلك ، أفلا تستأنف الحماقات التي ارتكبتها فيها لدى زيارتك الأولى ؟ »

وفي عام ١٨٨٣ أبحر لوتي الى الشرق الأقصى حيث كان الفرنسيون يدافعون بشراسة عن أملاكهم الاستعمارية الشاسعة وبخاصة في الهند الصينية . وقد أبدى نفوره من عنف القتال ، ولكن دون أن يتطرق ذلك الى شعوره الوطني . وحين عاد الى رومانيا أعد في منزل الأسرة غرفة تركية تضم صورة لأزيادي أحاطها

مشاعره ازاء العاصمة العثمانية . وقد أهتمته هذه الزيارة بالصفحات المعنونة « استنبول ١٩٠٠ » الواردة في كتابه « المنفي L, Exile » وفي قصر يلدز أمضى لوتي بضع ساعات مع السلطان عبد الحميد الذي كان موضع انتقاد السياسة والكتاب الغربيين ، خاصة وأنه لقب نفسه بخليفة المسلمين وتبنى حركة الجامعة الاسلامية باعتبارها سلاحا يمكنه من ايقاف الدول الأوروبية عند حدها بالتلويح بتحريك رعاياها المسلمين ضدها ، كما كانت هي تثير المتاعب للدولة العثمانية بتحريك رعاياها المسيحيين . وقد تلاقى الرجلان عند الشك في تأمر الغرب على الدولة العثمانية ، كما أبدى معارضتهما للتحديث الذي ارتآه شباب العثمانيين . . ذلك أن عبد الحميد كان لا يود أن يستورد الحضارة من الغرب ، لأنه كان يرى أن للشرق حضارته الاسلامية الخاصة ، كما أنه كان يرى أن الاسلام لا يشكل عائقا أمام التقدم ، ويؤمن بضرورة أن يتمشى الإصلاح مع تقاليد البلاد وعاداتها وقيمها ، وهو ما كان يؤمن به لوتي المنجذب الى الاسلام والمتأفف من بعض مظاهر الحضارة الغربية . وانتهاز لوتي تقرب السلطات التركية له في تحقيق حلمه الخاص بالحصول على شاهد مقبرة أزيادي الذي كان يود أن يجعل منه مركز الدائرة بالنسبة الى مسجده وكعبة صلواته وأشواقه .

وفي عام ١٨٩٤ حقق رغبة والدته الخاصة بالحج الى الأماكن المسيحية المقدسة في فلسطين . ولكنه آثر أن يبدأ رحلته في مصر ثم يثنى عليها بعبور شبه جزيرة سيناء (صحراء التيه) وطريق القوافل المهجور . وكان قبل قيامه برحلته هذه قد استوعب خلفياتها الانجيلية التي كان قد ألم بها في السابق أثناء الأسيات التي كان يقضيها مع أسرته وهو طفل . وقد وصف رحلته هذه في ثلاثة « الصحراء - القدس - الجليل » التي سجلت مشاعره حين وصل الى القدس ، فإذا ما كانت البقاع المسيحية قد أبكته فانها أحيانا أورثته شعورا بالخواء البارد ، في حين أنه كان يشعر لدى اقترابه من المساجد بأن كيانه كان ينجذب نحو اطوارها الذي لا يشير مثل هذا

ارتياذ مقابر المسلمين . وهو يورد كل ذلك في قصة « شبح الشرق Phantome d'Orient » التي تعد تكملة لقصة « أزيادي » . وبعد أن عاد الى روشفور انكب على بناء مسجده الذي بناه بأنقاض مسجد سني كان على وشك أن يهدم في دمشق - فقد اشترى كل أنقاض الأعمدة والبواكي والمحاريب ، ونقلها الى فرنسا حيث تمت اعادة بنائها على أيدي مجموعة من العمال الفرنسيين والعرب . وقد تغلب على مشكلة اعداد مكان للمسجد بأن اشترى منزلين مجاورين لمنزل الأسرة أضاف الى مساحتها ستوديو أخته السابق .

وفي عام ١٨٨٩ زار مراكش التي أهتمته بقصة « في مراكش Al'u Maroc » . ويمثل هذا الكتاب مرحلة انتقال ما بين كتبه الأولى التي تنبض بالحلب والترحال وتمتزج أحداثها بتجاربه الشخصية وبين خواطره التالية التي لا تعكس العواطف المشوبة أو الشعور الحقيقي بالدهشة لكل ما هو جديد ، بقدر ما تسجل ما تلحظه عيون الرسام من زاوية رؤيته الخاصة . وإذا ما أخذنا بما ذهب اليه لوتي في مقدمة كتابه عن مراكش ، فبإمكاننا أن نتهمه بالتحييز : « لقد شعرت دائما بأن روحي نصف عربية » . وفي قصة لوتي عن مراكش نجده يصور حفل استقبال السلطان للسفير الفرنسي ويصف أسوار فاس المرتفعة ويهو السفراء الواسع والقواد المرتدين ملابس فخمة والجنود المرتدين ملابس براقعة والموسيقيين الزنوج . ولكن يحيط بكل ذلك اطار موحش : فالجنود القائمة تطفئ على البهو الضخم الذي تحيط به برك طينية قدرة ينبعث منها نقيق أعداد لا حصر لها مع الضفادع . ثم تصل عربة تجرها ستة خيول كانت الملكة فكتوريا قد أهدتها للسلطان . ولم تكن هذه العربة تحمل أحدا ، بل كانت مهمتها أن تنبه الى قرب وصول السلطان ممتطيا حصانه الأبيض . ويصف لوتي ما كان يحيط بوصول السلطان من طقوس ودعوات وتقديس باعتباره حفيد الرسول صلى الله عليه وسلم .

ثم تستضيفه ملكة رومانيا من جديد ، ويدعوه السلطان عبد الحميد ووزرائه لزيارة استنبول وربما كان الهدف من هذه الدعوة تشجيعه على كتابة ما يعبر عن

الانقباض : « . . . انها تنبشك بالقبول وهي ملجأ للسلام » . كما كتب عن رحلته عبر فلسطين وسوريا ولبنان كتاب « الجليل » وهو الكتاب الثالث في ثلاثية الشرق الأوسط . فلم يتخيل قط أن دمشق ستكون كما رآها : « انها تنبشك ببهجة الشرق - انها مدينة اسلامية مبتسمة ومنفتحة » . . . « هل يمكن لأحد أن يشاهد دمشق للمرة الأولى دون أن تؤثر فيه ؟ » - فقد جاب أسواق المدينة ووجد الشرق الذي تصوره قصة « ألف ليلة وليلة » في قصر الباشا عبد الله وفي الأسواق المليئة بالثروات ، كما رأى كل شيء يلفه ضوء شمس الربيع الساطعة . وشاهد الحمائم والعصافير التي تحوم تحت زرقاء السماء وشعر بالراحة التي توحى بها الأبياء المطلة على النافورات . وزار القصور وأكشاك الجنائز والحمامات والمكتبات الشهيرة ، وأعاد كل ذلك الى ذهنه فترات ازدهار الحضارة الاسلامية . وعاد هو ورفاقه عبر تركيا حيث أمضوا أياما قلائل في بروتة أول عاصمة للدولة العثمانية . وبعد ذلك نشر كتاب « المسجد الأخضر (La Mosquée Verte) باعتباره ذيلًا لكتاب « الجليل » واستعرض فيه ما كان يحبه في الحياة التركية : الكبرياء والجمال والهدوء والصفاء ، وعرض لحياة الأتراك التي لم تكن تختلف عن حياة أجدادهم : « ساعات عمل قليلة كل يوم تدر عليهم ما يلبي حاجات ورغبات حياتهم المتواضعة . ثم حين تقترب الحياة من نهايتها ينبثق الإيمان الذي يطارد رعب الموت » . وبعد أن عاد الى روشفور مضى يعمل مسجده الذي ازداد جمالا يوما بعد يوم فوضع سجاجيد شرقية ثمينة فوق الحصر على الطريقة التقليدية وأحاط المحراب بشمعدانات ضخمة من النحاس في حين تدلت بيضات النعام المحاطة بخيوط مزركشة على الطريقة التقليدية من السقف المفرط في الجمال ، المصنوع من خشب الأرز المنقوش ، وقامت النصوص القرآنية المضيئة المكتوبة بحروف عربية جميلة الى جانب القراميد الكوفية . وكل هذه المناظر كانت تنقله الى بلاد شرقية طواها النسيان .

وفي عام ١٩٠٣ نشر كتابه « الهند بدون الانجليز »

وفي العام التالي نشر كتاب « صوب أصفهان » والكتابان وليدا رغبته في الترحال بعد بلوغ التقاعد - وفي الكتاب الأول نجده يندد بالاستعمار البريطاني ، ومن ثم كان الهداؤه للرئيس كروجر رئيس جمهورية الترنسفال الذي كان قد ألحق هزائم فادحة بالانجليز الذين سعوا الى ضم بلاده الى ممتلكاتهم الامبراطورية . وقد بدأ رحلته الهندية حين نزل على المهرجا في سيلان . وقد وصف في كتابه قصر راجات كوشين الذي وجد فيه رسوما رائعة على الجدران وصفها بأنها « فن فريد جدا ، فهو غنى ومدى . . . وهناك مجموعة كبيرة من العرايا مع اهتمام كبير بعلم التشريح . . . مع المبالغة في التمسك بقواعد الجمال الهندية . . . فالخصر ممتد في الضيق والهند شديد الأمتلاء . . . وهناك خلط شديد بين الأسلحة والركب الضخمة . . . وبين الآلهة والرجال والحيوانات والقردة والديبة والغزلان » . وقد أمضى لوقتاً طويلاً في مدينة بونديشيري الفرنسية ثم توجه الى حيدر أباد حيث استضافه « النظام » المسلم ، ثم الى راجيوتانا ثم الى أديبور حيث استضافه المهرجا . وفي مدارس سعى الى مقابلة متصوفة الهندوس الذين لم يرحب بعدم خصوصية مبادئهم : « إله مجهول - خلود جماعي بدون روح شخصي ، طهارة بدون عبادة . . . لقد أتيت هنا يراودني الأمل الأخير وكان هذا كل ما قدموه لي قالوا صلاة دون أن يوجد من يصغي إليها . ان الانسان يقف وحيدا أمام مسؤولياته . . . ولد الإنسان وحيدا ويعيش وحيدا ويموت وحيدا ، لمن تتعبد وأنت ذاتك إله ؟ » . وفي بنارس التقى « الفقراء » الشحاذين ، اذ أن السحرة من الفقراء القدامى كانوا قد أنقضوا . وقد قال له فقير : « ان الفقراء الحقيقيين ذوي العزم والقوة كانوا موجودين يوما ما ، ولكنهم اختفوا مع نهاية القرن الماضي . لقد ماتت روح الهند القديمة ذات الفقراء . اننا جنس يضمحل بعد أن احتككتنا بأجناس الغرب الأكثر مادية ، وهذه الأجناس ستضمحل بدورها . . . انه القانون » . ولم يتوصل لوتي الى السكينة : « انني بحاجة الى استمرار نفسي ، الى وجودي الأصيل والواعي والمنفصل الذي يمكنني من أن

« الملاكين » التي تصدت للنفوذ الغربي في الصين وأدت الى مقتل بعض الأوروبيين . وقد ظلت سفينته في مياه الصين لمدة سنة لم يعقد خلالها صداقة مع أى صيني ، خاصة وأنه لم ينجذب الى الأجناس الصفراء التي نفر منها . وقد جرى أوروبي تلك الفترة في التنبيه الى « الخطر الأصفر » : « أى قوة مخيفة ستبرز اذا ما توصلوا الى أساليب دمارنا الحديثة ! » . وبعد مرور عام على بقاء السفن الفرنسية في مياه الصين توجهت الى اليابان (نجازاكي) حيث التقى لوتي بأصدقائه القدامى وعن ذكريات هذه الفترة كتب « *Japoneries d'automne* » و « الشباب الثالث لدمام برون » . وفي عام ١٩٠٥ جرى تعيين لوتي ملحقا بحريا في السفارة الفرنسية في استنبول ، وفي نفس الوقت جرى تعيينه قائدا للسفينة الحربية قوتور (*Vautour*) التي كانت ترابط باستمرار في المياه التركية . أخيرا عاد الى استنبول والى الشعب التركي والى نمط الحياة الذي سبق له أن اشتد تعلقه به . وفي خلال فترة السنوات الثلاث التي قضاها لوتي في استنبول كانت شبه جزيرة البلقان مسرحا للتوتر الدولي ، خاصة وأن الدول البلقانية الصغيرة التي استقلت من الحكم التركي أو كانت لا تزال خاضعة له بصورة أو أخرى كانت مطية للمؤامرات الأوروبية التي كانت تستهدف تقسيم أملاك « الرجل المريض » . وكان السلطان عبد الحميد لا يزال يسعى الى ضرب الدول الكبرى بعضها ببعض ، وكان يدرك أن المشاعر الودية نحو فرنسا ، وهي المشاعر التي أثارها وجود لوتي في استنبول في الحريم والوزارات ، لا بد أن تشير قلق القيصر ، ومن ثم إصداره الأوامر لجواسيسه بمراقبة نشاط لوتي الرسمي والشخصي ، على أن يظل معززا مكرما . وقد لوحظ أن لوتي يؤثر العزلة الشديدة وأنه يمضي معظم أوقاته على ظهر السفينة قوتور أو يقوم برحلات انفرادية على الشاطئ الآسيوي .

« كسابق عهده نجده يؤثر التخفي ممضيا أياما بأسرها في متاهات استنبول مرتديا الطربوش ومتخذاً

أعثر من جديد على من أحببت أن أحبهم كما أحببتهم في الماضي . . . واذا لم يتوفر ذلك فما الفائدة ؟ » ورغم أنه لم يلمس في الهند خوفا من الموت أو شعورا بالحزن (فقد حضر احتفال حرق جثث الموت) ورغم أنه لم يتوصل الى النهج الروحي الذي التمسّه عند الحكماء ، فإنه تأثر ببعض تعاليمهم : « كل شيء يتغير في نظري . . . الحياة ، بل الموت ، يتخذان مظهرا جديدا . يبدو أن وجودي ، ذاتي ، قد بدأ يبرز في روح العالم الكبيرة » .

وما أن أنهت زيارة لوتي للهند حتى قرر أن يمر في طريق عودته الى فرنسا بفراس ، « مملكة التركواز » التي اشتهرت بجمال مساجدها وقصورها . ولقد زار أصفهان التي كانت الهدف الرئيسي من رحلته خاصة وقد جعلتها أوصاف الرحالة السابقين ذات جاذبية خاصة : فهي في نظره أهم من المدن التاريخية التالية : شيراز الشعراء وپرسوپوليس ذات الانقاض الجبارة التي كانت قاعدة حكم كورش لامبراطورته الشاسعة وقم المقدسة : « ان على من يصطحبني الى أصفهان في فصل الورود أن يركب على مهل كما كان الحال في الماضي . ان على من يصطحبني الى أصفهان في فصل الورود أن يرضي بأخطار الطرق اللعينة التي تتعرّ فيها الخيول ، وعليه أن ينام في خانات محاطة بالذئاب والهوم . . . ان على من يصطحبني الى أصفهان تحت السماوات الساطعة في شهر مايو أن يعبر مستنقعات شاسعة تحت شمس محرقة وأن يواجه الرياح القارسة الآتية من المرتفعات الثلجية - عليه أن يعبر هضاب آسيا الشاسعة التي هي أعلى هضاب العالم ، والتي كانت مهد الانسانية في يوما ما رغم أنها قد تحولت الآن الى صحارى . . . » ورغم اعجاب لوتي بشيراز بلد السعدى والورود ومسجد الشاه الكبير في أصفهان ، فإنه لم يشعر لدى الفرس بنفس الدفء الذي شعر به خلال لقاءاته بالأجناس المسلمة الأخرى .

وبعد أن عاد الى فرنسا توجه الى الصين في اطار الحملة الدولية التي قصدت الصين لمواجهة حركة

مظهر الرجل التركي . وكانت سيدات .. استنبول يرصدن كل حركاته وسكناته ، كما كانت كل تفاصيل ملابسه المدنية والعسكرية ومدالياته أمرا معروفا ، كما كتبت السيدات الأوربيات اللاتي كن يعشن خارج قصبان الحريم تقارير عنه الى صديقاتهن الحزنيات المقيمات داخل هذه القصبان - كل ذلك وهو لا يبدى أى نوع من الاهتمام مفضلا حياة الوحدة ومداعبة قططه الكثيرة التي كانت تخفف من وحدته .

ورغم كل هذه العزلة فانه وقع في أحابيل مؤامرة دبرتها ثلاث نسوة عرفهن العالم باسم « المتحررات من السحر والأوهام » Les Desenchantees ، وهو عنوان الكتاب الذي تعرض فيه لمآسي حياة الحريم التي عاشتها هذه النسوة . وكانت اثنتان من هؤلاء الثلاثة (زنور ونورية) ابنتي نوري بك الموظف بالباب العالي الذي تعرف عليه لوتي - وكان أبوه فرنسيا اعتنق الاسلام واتخذ اسم راشد بك أما أم البنين فكانت تنحدر من أصل شركسي . أما السيدة الثالثة فكانت صحفية فرنسية تدعى مدام ليرا (Lera) وكانت تنشر مقالات تحت اسم مستعار هو مارك هيليس ، خاصة وأنها كانت على علم جيد بأوضاع تركيا مع اهتمامها بمسألة العزل المستمر للنساء التركيات في الحريم . وقد كتبت الثلاث الى لوتي يطلبن الالتقاء به مع ما يتضمنه ذلك من مجازفة وبخاصة بالنسبة الى الفتاتين التركيتين اللتين كان من الصعب عليهما أن يقابلا رجلا ، وبخاصة اذا ما كان أجنبيا ، وذلك برغم تحرر والدهما الذي أناح لابتتيه قسطا ممتازا من التعليم يتضمن اللغات الحديثة والأدب والموسيقى والفنون ، ولكن دون أن تخفى عن أساليب الحياة القديمة . وقد قررت النسوة الثلاث أن تكتب زنور الى لوتي لتذكره بأنها كانت قد كتبت له منذ سنوات قليلة لتصف الشاعر التي أثارها لديها كتاب « أزيادي » ولتطلب موعدا بينه وبين صديقتين محببتين تتخذ حياله احتياطات مشددة : « لعلك نسيت أزيادي وقد لا تحرك أخواتها لديك ساكنا ، ولكن اذا ما كان لا يزال لديك بعض روح

أزيادية فلترسل لي ردك » . ووافق لوتي على اللقاء الذي تم مع اتخاذ الاحتياطات اللازمة . وفي البداية سخرن منه لتقدمه في السن ولصمته الأخرق والخجول ، ولكنهن لم يلبثن أن وقعن في أحابيل سحره وقد طالبهن عبثا بنزع الحجاب ، في حين استدرجنه الى أن يروى قصص غرامه وذكرنه بأنه قال انه لم يبق من قلبه شيء بعد أن ترك أشلاءه في شق أنحاء العالم ، ولكنه رد قائلا انه لم يترك شيئا في اليابان في حين ترك من قلبه الشيء القليل في تاهيتي ، ومن ثم بقاء معظمه في تركيا . وتلت ذلك مقابلات أخرى بين لوتي والنساء الثلاث اللاتي أطلق عليهن اسم « الأشباح الثلاثة الصغيرة » . وفي خلال هذه اللقاءات كن يشكين أحوال أخواتهن السجينات ، ثم اتفق معهن على زيارة قبر أزيادي وهن مصرات على ارتداء الحجاب ، وطالبته بالدفاع عن أوضاع المرأة التركية بكتاب آخر مكمل « لأزيادي » . كما أرسلت له ليرا خطابات من باريس حولت اليه من أزمير ، أشارت فيه (تحت اسم ليلي) الى أنها تعاني العذاب في زواجها وأنها مولعة به ، وأنها محبوسة في الحريم تعاني الشقاء بعد أن اتخذ زوجها زوجة ثانية . وقد اهتم لوتي بما ذكرته ليرا (ليلي) وفكر في التوجه الى أزمير لاختطافها - لذا قررت زنور ونورية إنهاء القصة ، فكتبن له أن ليل راحت ضحية لحبها وأرسلن له خطابا باسمها يستهدف توديعه بعد أن تناولت سما وهي تطالع صورته متخيلة أنها بين ذراعيه ، كما وصله موعد جنازة ليل مطبوعا ! وأيا ما كان الأمر فقد نجحت الحيلة ، فحكى لوتي في كتابه ما ذكرته الفتاتان بالفعل . والأغرب من هذا أنها هربتا الى روشفور بعد عودته اليها ، وتسببتا له في كثير من المضايقات مما جعله يرسلها الى باريس حيث كان يتولى الانفاق عليها . وعلى أى حال فقد أصابت قصة « المتحررات من السحر والأوهام » نجاحا كبيرا بعد نشرها وطبع منها بعد ذلك أكثر من ٤٠٠ طبعة .

وفي عام ١٩٠٧ أمضى أربعة شهور في مصر نزل خلالها ضيفا على الخديو عباس حلمي الثاني ، وعلى

وفي عام ١٩١٠ تقاعد لوتي عن الخدمة البحرية ، فأحس بالوحدة وافتقاد الحياة التي أحبها ، وعادوته أشواقه الشرقية المرتبطة بتركيا فقصد الى استانبول التي ألهمته من جديد بثالث كتبه عن تركيا رؤى الشرق الكبرى (Supremes Visons d'orient) ولقد أدرك أن استنبول قد تغيرت كثيرا : فقد خلع السلطان عبد الحميد في عام ١٩٠٩ في أعقاب الانقلاب الذي قام به الاتحاديون وتولي بعده السلطان المسن محمد الخامس (رشاد) الذي لم يكن لم من الأمر شيء بعد أن أمسك أنور وطلعت ونيازي بكل تقاليد السلطة . ومن التغييرات الأخرى التي لحظها لوتي أن صناعات جديدة أخذت تفتت على الطابع القديم للريف وأن الأضواء الكهربائية أخذت تكشف عن بعض السيدات التقدميات اللواتي لا يرتدين الحجاب . وحلت الملابس الأوربية التي كان لوتي يمتقتها محل الملابس الزاهية القديمة - فظل يرتدي الملابس الشرقية في بعض الأحيان الطربوش باستمرار ويجلس في المقهى . يدخن النارجيلة ويستمتع بالهدوء والسكينة المحبين اليه في الشرق واللذين لا يعكر صفوهما سوى الأصوات المنبعثة من لعبة النرد . ولما كان لوتي طيلة ترحاله يحلم بالحياة على الطريقة التركية وفي معاشته لها في حي أيوب ، فإنه استأجر منزلا صغيرا في وسط استانبول آلى على نفسه ألا يحتوي على أي شيء غربي . ولهذا اشترى من البازار كل ما كان المنزل بحاجة اليه : فآثر التخت على الكرسي وأثر الصواني الضخمة ذات اللون القرمزي والمنقوش بالزهور على الموائد ، كما اهتم بشراء الآيات القرآنية والأحاديث المنقوشة على الطريقة الشرقية .

واهتم السلطان الجديد بأمر ذلك الكاتب الفرنسي الشهير الذي عبر عن حبه لكل ما هو تركي ودعاه للالتقاء به في قصر ضووله باعجة . ولم تعجب لوتي اصطلاحات رجال تركيا الفتاة ، حكاهم البلاد الجدد الذين سعو الى اسراع خطى الاقتباس عن الحياة

الزعيم الوطني مصطفى كامل . وقد أمضى أياما في القاهرة مدينة الثلاثة آلاف مسجد ومسرح قصة ألف ليلة وليلة . وقد ضايقه وجود الانجليز والسائحين ، كما تضايق حين زار الأحياء الجديدة ذات الطابع الغربي - فقد كان لا يزال أميل الى ضرورة احتفاظ المدن العربية والاسلامية بأصالتها وأنماطها ونشاطاتها ، ومن ثم التقاؤه بشيخ الأزهر . وفي مصر كان لوتي موضوعا للتكريم والحفاوة ، فسمح له زيارة المتحف المصري وحده ليلا ، ولما كان يضييق بالضوء الكهربائي فقد أضىء المتحف بالشموع ليشاهد على ضوئها التوابيت والموميات وليسرح خياله في معتقدات الفراعنة المتعلقة بالموت والحياة . كما نظمت له رحلة الى الآثار الموجودة في صعيد مصر . وقد ألهمه ذلك بقصة موت فيله (La mort de philae) .

وبعد زيارته لمصر تردد في قبول دعوة أحد الدبلوماسيين الانجليز لزيارة أنجلترا التي كان يكن لها كثيرا من الكراهية طيلة حياته . وفي لندن دعت الملكة لزيارتها في قصر بكنجهام وأجرت معه أحاديث عن كتبه . وقد ترتب على زيارته لانجلترا تعديله آراءه عن الانجليز ، فأبدى إعجابه بخداثتهم وبالأمن الذي كان يسود البلاد . كما زار نيويورك التي وجد فيها مدينة لا تاريخ ولا تقاليد لها ، فنفر من ضجيجها واضطرابها وجرى سكانها وراء الذهب والأعمال المالية ، كما نفر من ناطحات السحاب ومن الأضواء والقاطرات الكهربائية - وكل ذلك مرتبط بكون إعجابه وحببه كله كانا مكرسين لتقاليد وثقافة البلدان العريقة ، ففي كل مكان في نيويورك وجد أشياء كثيرة تحجب السماء عن هذا « المتوحش الشرقي » وهي الصفة التي أطلقها على نفسه هناك . لقد كان في نيويورك بجسده في الوقت الذي كانت فيه روحه مرتبطة بالشعب التركي الذي كان يخوض حروبا خاسرة في وجه اعتداءات أوروبا المسيحية . فلم يرتع لسرعة إيقاع الحياة في نيويورك : « ان شيئا ما تفتقده هذه الفخامة . . . شيء لا يمكن تعريفه وقد يكون الروح المستنقاة من الماضي » .

الذي خلعه عليه . وهكذا عاد حبيب ازيادي باعتباره بطلا قوميا - وحين رست سفينته على شاطئه حي غلطة شاهد حشدا كبيرا من الناس الذين تجمعوا على رصيف الميناء في انتظاره حاملين الاعلام وكتلا ضخمة من الورود ، كما كانت في انتظار السجاجيد الحمراء والفرق الموسيقية والقوات العسكرية وفود عدة وجنرالات يمثلون السلطان والأمراء ويمثلون لكل الطوائف من الأئمة وال دراويش وكثير من الشخصيات الهامة . ثم أقيمت الحفلات الرسمية والشعبية لتكريمه . ودعى الى تناول العشاء في طوب كيو على الطريقة القديمة - وبعد ذلك نقلوه الى منزل أعده أصدقاؤه خصيصا له وهياؤه بأثاث وديكورات على النمط التركي القديم ، كما أرسل له من قصور السلطان خدم وحراس واحدى عربات البلاط والخيول المظهمة والسجاجيد والأطباق المصنوعة من الخزف الصيني . وفي مسكنه الجديد كان يطرب للاستماع الى صوت المؤذن الذي كان يبعث من مسجد صغير - وقد أمعن الاتراك في تكريمه بتعيين مؤذن ذي صوت رخيم لهذا المسجد القريب من مسكنه .

وربما كانت الحكومة الفرنسية قد استغلت المركز المرموق الذي تبوأه لوتي في الدولة العثمانية لكي تحمله على توجيه خطابات مفتوحة الى أنور باشا - رجل الدولة القوي - يدعوه فيها الى الابتعاد عن المانيا التي كانت قد اشتركت هي وحليفاتها في الحرب العالمية الأولى ضد فرنسا وروسيا وبريطانيا . ألا أن لوتي لم يتلق أية اجابة - اذ أن أنور كان قد وقع في ٢ أغسطس ١٩١٤ حلفا سريا مع ألمانيا دون أن يحيط الباب العالي علما بذلك . وفي أول نوفمبر دخلت تركيا الحرب الى جانب المانيا مما أدى هذا الى استياء لوتي الذي لم يرحب بأن يصبح بلده الثاني دولة معادية - وفي أواخر عام ١٩١٤ حاول من جديد تسخير نفوذه الشخصي لدى بعض الشخصيات التركية للقيام بمفاوضة سرية على أعلى مستوى ، وفي مايو ١٩١٥ عاود وساطته حين علم أن الاتحاديين يميلون الى التفاوض حول صلح منفرد مع فرنسا التي رفضت هذا العرض بحكم أنها كانت قد التزمت بمقتضى تصريح

الغربية . اذ كان لا يزال متمسكا بالقديم حريصا على الا يؤثر الاقتباس على الأصالة ويتمنح عن مسخ لا الى أولئك ولا الى هؤلاء . وبينما هو كذلك اذ تغير ايطاليا على طرابلس وشرقة التابعتين للدول العثمانية التي اضطرت الى التنازل عنهما لايطاليا . وازاء احتجاج أية دولة أوروبية على هذا العدوان الايطالي ، فقد قام لوتي بانتقاد ايطاليا في جريدة « الفيجارو » . ولم تقف متاعب الدولة العثمانية عند هذا الحد - فقد أعلنت الحرب عليها كل من امارة الجبل الأسود وبلغاريا والصرب واليونان ، وتعرضت البلقان لمذابح اقترفها المسلمون والمسيحيون على حد سواء . وقد اهتز لوتي للالام التي كانت تعانيها الدولة العثمانية - ورغم تجاوزه سن الستين فقد تحركت فيه غرائز القتال ، خاصة وأنه كان باستطاعته أن يدافع عن الدولة بقلمه باعتباره صحفيا ، متحديا بذلك الأخبار المتميزة التي كانت تنشرها الصحف الأوروبية والأرقام المبالغ فيها التي كانت تصدرها الحكومات الأوروبية في تركيا . وقد انضم اليه في دفاعه عن الدولة كل من « أخوات العفو » الفرنسيات والمعلمون الفرنسيون ، الذين كانوا يعملون في تركيا . وقد ضمن كثيرا من أوجه هذا الدفاع ، كتابه « تركيا المعذبة » الذي نشر في عام ١٩١٣ وكان له أثر قوي على الرأي العام الفرنسي مما أربك الحكومة الفرنسية التي آثرت الوقوف على الحياد . ورغم أن أصدقاء لوتي نصحوه بالابتعاد عن الساحة السياسية ، وأن الصحف اعتذرت عن نشر مقالاته ، إلا أنه كان يرى أن مصلحة بلاده تقتضي الدفاع عن الدولة العثمانية على اعتبار أن عداء فرنسا للاتراك لن يؤدي فقط الى اضمحلال الدولة العثمانية ، بل انه سيتبع كذلك المساس بمصالح فرنسا ونفوذهما في الشرقين الأدنى والأوسط - وقد نشرت الخطابات والمقالات والتي كتبها في ذلك الوقت في عام ١٩٢٠ تحت عنوان « موت فرنسا العزيزة في الشرق » .

وفي عام ١٩١٣ عاد لوتي من جديد الى بلاد الأتراك . وسعى الجميع على اختلاف طبقاتهم الى ابداء عرفانهم بجميل لوتي « صديق الأيام السود » وهو اللقب

وحين توفي حضر الى روشفور وفد تركي للاشتراك في تشييع جثمانه وقيل ان اعلام استنبول قد نكست في ذلك اليوم .



والانطباع الذي يتركه لوتي وكتابات هـ تعلقه بالقديم وحرصه على ألا تجور عليه الحضارة الغربية المتفوقة . فقد كان يرى في هذا القديم مصدرا للأصالة ولجمال من نوع خاص . ولم يكن لوتي هو الكاتب الأوروبي الوحيد الذي تعلق بالشرق وياقاع حياته البطيء وشمسه اللافحة وتاريخه العريق وروحانياته التي تخلع معنى معيناً على الحياة ، باعتبارها دار فناء لا تستحق كل هذه الصراعات والماديات المنبعثة عن الحضارة الغربية الحديثة . حقيقة لقد استهواه الاسلام باعتباره اطاراً لأشواقه الشرقية ، الا أنه تردد في اعتناقه مرضاة لوالده البروتستانتية المتدنية ، وان ظل مولعاً ببعض مظهريات المسلمين وبخاصة الأتراك منهم ، ولكن دون أن يتعمق في دراسة العقيدة الاسلامية باعتبارها أسلوب حياة . وفي الواقع نجد أن حبه للعزلة وتألفه من ثقافات باريس الشاسعة ونفوره من صحبة كبار أدباها ومفكرها مما جعله يرتاح الى صحبة الشرقيين البسطاء الذين وجد منهم كل ترحيب . وتعيد حياته الى الأذهان ذلك الروسي الذي حاوره « محسن » في « عصفور من الشرق » (لتوفيق الحكيم) وهو على فراش الموت ووجده يحن الى « المنيع » الروحي الذي افتقده في العالم الغربي . وكان تعليق « محسن » انه هذا المنيع الذي لم يعد صافياً بعد أن لوثته المؤثرات الأوروبية التي حطمت مقوماته الأصيلة وحولته الى مسخ . لا الى أولئك ولا الى هؤلاء . حقيقة أن الحضارة الغربية الحديثة والمعاصرة تنطوي على مؤثرات ديناميكية زعزعت السكينة والاطمئنان اللذين كانت تشعها الحياة القديمة في كل مكان . الا أن هذا هو ثمن التقدم الذي على الانسان أن يستغله ويتوافق معه دون أن يتخلى عن أصالته . . . وتلك هي المعادلة الصعبة التي تواجه العوالم القديمة في آسيا وأفريقيا .

لندن الصادر في ٤ سبتمبر ١٩١٤ بالأتوقع دول الوفاق الثلاث (فرنسا - روسيا - بريطانيا) أي صلح مع الاعداء ، كما تعهدت كل منها بالاتفاق مسبقاً على شروط الصلح التي يجب أن تلقى قبولا عاما من الدول الثلاث جميعا . وأخيراً تمخضت الحرب العظمى عن تمزيق الامبراطورية العثمانية التي كانت دول الوفاق قد اتفقت على تقسيم أملاكها ان لم يكن مجوها من الوجود . ولم يستمع أحد الى دفاع لوتي عن وطنه الثاني ودعوته الى عدم تمزيقه ، بل أن الدولة العثمانية تعرضت لمحاولات لمجوها من الوجود ، وهو ما لم يطبق على باقي دول الوسط المنهزمة . الا أن الشعب التركي سرعان ما وقف على قدميه وناضل من أجل استمرار وجوده ووطنه . فكانت الحركة الوطنية التي تزعمها مصطفى كمال (أتاتورك) وتمخضت عن ظهور دولة تركيا الحديثة ، التي قلبت ظهر المجن كل القيم والمؤسسات القديمة التي أولج بها لوتي .

ولم تنس الأمة التركية نصيرها في محتتها ففي أواخر ديسمبر ١٩٢١ وصل الى روشفور وفد حكومي تركي قادم من أنقرة صرح أعضاؤه برغبتهم في أن يهدوا للوتي سجادة نسجها خصيصاً له الأطفال الذين قتل اليونانيون آباءهم وأمهم في الوقت الذي تصدى فيه لوتي للدفاع عن الأتراك . وكان الوفد يضم زوجة فريد بك ، الشابة الجميلة التي اطرحت الحجاب وكشفت عن وجهها . وحينئذ كان لوتي في اعياء شديد ويكاد يفقد النطق والحركة ، ومع ذلك فقد طلب أن تقرب من حرم فريد بك شمعة تساعد على أن يتفرس في ملامحها . وبعد أن بارحه الوفد وهم بركوب القطار المتوجه الى باريس طلب لوتي أن يرى هذه السيدة التركية التي عادت اليه كرة أخرى ، فقابلها في مسجده بعد أن تبين أن بحة صوتها شبيهة بصوت أزيادي ، وبعد أن حادتها باللغة التركية المحببة الى قلبه عاد اليه النطق ! وحين دنت ساعة وفاته أوصى بأن يترك نعشه مفتوحاً على الطريقة الاسلامية حتى يعود جسده الى التراب في أقرب وقت ، وقيل انه أوصى بأن يوضع وجهه بحيث يكون متوجهاً الى مكة .



الضابط البحري بيير لوتي



لولي في ملابس سورية أو جزائرية



بيبر لوتى صايط في البحرية



والدة بيرلوتي



حوستاف فيود أخو بيير لوتي الذي أثر في حياته تأثيراً قوياً



مسكن بير لوتي حيث تظهر بعض المؤثرات الشرقية



بريشة بحر المون ينعش زملاء العمل على الشارحة مريومنا...

من الشرق والغرب

قد يبدو غريبا أن يكون الأديب مشهورا ومغمورا معا ، وأبو الفرج الأصفهاني بخاصة ، لما لكتابه الأغاني من شهرة واسعة ، وصيت ذائع ، منذ أن ظهر للناس في أواسط القرن الرابع للهجرة ، وحتى يومنا هذا ، فقل من لم يسمع به ، أو من لم يقرأ طرفا منه ، أو يعتمد عليه مصدرا من مصادر التأليف في الأدب والفن ، وتاريخ العرب والمسلمين ، وحضارتهم منذ أقدم العصور وحتى القرن الرابع للهجرة .

ولسنا في حاجة الى الدلالة على قيمة هذا الكتاب وأهميته ، وقد عبر عن ذلك ابن خلدون فقال : « وهو لعمري ديوان العرب ، وجامع أشتات المحاسن التي سلفت لهم في كل فن . . ولا يعدل به كتاب آخر فيما نعلمه ، وهو الغاية التي يسمو إليها الأديب ويقف عندها ، وأنى له بها ؟ »^(١) .

وكان من غريب المصادفات أن يقول المقرئ في تقريب تاريخ ابن خلدون الموسوم بالعبر « وقد حوت مقدمته جميع العلوم ، ولعمري ان هو الا من المصنفات التي سارت القابها بخلاف مضمونها كأغاني للأصفهاني ، سماه الأغاني ، وفيه من كل شيء »^(٢) .

وذهب أبو بكر بن العربي الى القول : « هذا كتاب جليل القدر ، كثير العلم ، لم يؤلف مثله قط ، وإنما أدخل به اسمه الأغاني ، ولو أسماه قلائد المعاني ، وشرائف المباني لكان أولى »^(٣) وقد قصد أبو الفرج من هذه التسمية الى معنى الأشعار ، وهو المعنى العريق للأغاني لدى العرب^(٤) .

وأبدى المعاصرون اعجابهم الشديد به ، وتقديرهم العظيم لمؤلفه ، فقال المستشرق فارمر « انه كتاب من الطراز الأول للتأليف الأدبي لدى العرب ، وقد أنفق فيه مؤلفه الجانب الأكبر من حياته ، وان المعارف التي

أبو الفرج الأصفهاني

٢٨٤- بعد ٣٦٢ هـ

أديب مشهور ومغمور

محمد خير الشيخ موسى

أستاذ مساعد بكلية الآداب جامعة الحسن الثاني

الدر البيضاء - المغرب

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ١٠٧٠

(٢) الضوء اللامع : ١٤٥/٤ .

(٣) ادراك الأمان من كتاب الأغاني : ٨/١ . خطوطة القصر الملكي بالرباط رقم ٢٧٠٦ . وقع في ٢٥ جزءا .

(٤) أنظر العقد الفريد : ٩١/٤ ، ومقدمة ابن خلدون : ص ١٠٦٩ ، والفن ومذاهبه في الشعر ص ٤١-٤٨ .

يعرضها - ودع جانباً ما استلزمه من دأب وصبر - لترك المرء خجلاً مما يسمى في عصرنا أدباً وموسيقى»^(٥).

ولم يكن هذا الكتاب أعظم مؤلفات أبي الفرج وآثاره ، أو أكبرها حجماً ، فقد تفوقه في ذلك بعض كتبه المفقودة ، كتاب « التعديل والانتصاف »^(٦) أو كتاب « مجموع الآثار والأخبار »^(٧) أو كتاب « أيام العرب »^(٨) أو غيرها من كتبه الكثيرة الأخرى التي لم يصل إلينا منها سوى ثلاثة كتب هي : الأغاني ، ومقاتل الطالبين ، وأدب الغرباء ، ولا يزال الباقي منها في حكم المفقود^(٩).

ومع ما لهذه الكتب والتأليف من قيمة كبرى ، وشهرة فائقة ، فإن مؤلفها لا يزال مغموراً وكثيراً ما تكون الشهرة وبالا على صاحبها ، إذ طالما اكتفى المؤلفون بالإشارة إليها ، والاستغناء بها عن الأفاضة في ذكر أخباره ، وشرح أحواله ، كما قد تكون سبباً للغضب منه ، أو التهجم عليه لدى أصحاب الأهواء والأغراض المختلفة ، فتتطمس بذلك معالم شخصيته ، وتندرس آثار صورته ، وتحتلط مؤلفاته وكتبه ، وذلك ما حدث لأبي الفرج حقاً ، فصار أدبياً مشهوراً بكتبه ، مغموراً في كتب المؤلفين والدارسين .

فقد ترجم له عدد كبير من القدماء ، وتناوله عدد غير قليل من المعاصرين بالدراسة واعتمدوا في ذلك على

بعض ما ورد حوله في كتب الأقدمين من أقوال مفردة ، وأخبار يتيمة ، دون توثيقها وتحصيلها ، وزاد على ذلك عدد منهم أموراً أخرى ذات خطر جسيم قد يتعدى شخصية الأصفهاني إلى ما هو « أعمق غوراً ، وأبعد أثراً ، وليس يتسع المقام لدراسة هذه الشخصية من مختلف جوانبها وأبعادها ، والكشف عن جميع ما داخلها من أوهام وأخطاء وتخطيطات في كتب المعاصرين ودراستهم بخاصة ، وسنكتفي من ذلك بالوقوف عند أهم هذه الجوانب ، ونحاول رسم صورة صحيحة له في حياته وعلاقاته ورحلاته وشخصيته وأخلاقه ومذهبه ومعتقداته وفوفاته .

اسمه ونسبه ومولده :

هو أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد أحمد بن الهيثم بن عبد الرحمن بن مروان بن عبد الله بن مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية وأعزهم^(١٠) . ولد سنة (٢٨٤ هـ) كما ذكر تلميذه محمد بن أبي الفوارس ، ولم يعترض عليه أحد من القدماء في ذلك ، وإن كانوا جميعاً قد أغفلوا ذكر مكان ولادته ، واكتفوا من ذلك بالإشارة إلى أصله الأصفهاني ، وقالوا إنه بغدادي المنشأ والمسكن^(١١) ، دون أن يعني ذلك أنه أصفهاني المولد كما أكد معظم المعاصرين^(١٢) وليس لهم من دليل على ذلك سوى لقبه ، ومن المرجح لدينا أنه بغدادي

(٥) دراسة في مصادر الأدب : ١٧٣/١ .

(٦) ذكره أبو الفرج في الأغاني : ٤٣/٢٢ . وتوهم كثير من القدماء والمعاصرين في امره ، وسرد الحديث عن ذلك في أواخر هذا البحث .

(٧) ذكره أبو الفرج في الفهرست : ص ١٧٣ ويقوت في معجم الأدباء : ٩٩/١٣ .

(٨) ذكر في تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ ، والوفيات : ٣٠٨/٣ ، وأنه الفروية : ٢٥٢/٢ ، وللتظلم : ٤٠/٧ ، والبدية والنهاية : ٢٦٣/١١ ، وكشف الظنون : ٢٠٤/١ . وذكروا أنه يشتمل على ألف وسبعمائة يوم .

(٩) راجع بحثنا « مؤلفات أبي الفرج وآثاره » في « التراث العربي » ج ٧ ، ص ٢ ، نيسان ١٩٨٢ ، ص ١٧٣ - ١٩٧ . وقد ذكر الزركلي أن من آثاره المخطوطة قطعة من كتابه « الحمارين والحمارات » كانت لدى تاجر الكتب هبيد ، وانتقلت بالقرارة إلى مكتبة حسن حسني عبدالوهاب بتونس ، وانظر الأعلام ٨٨/٥ ، وسركين : ٦١٨/١ . والبحري الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هشار في : أيلول ١٩٨٣ بالاسكندرية أن أحد الاسئلة من تلامذته قد عثر على خطوط من كتابه « الاماء الشواهر » ، ويعمل على تحقيقها ونشرها . ولم ألق عليها .

(١٠) جبهة السلب العرب : ص ١٠٧ ، وسائر تراجمه التي سرد ذكرها .

(١١) تاريخ بغداد : ٤٠٠/١١ .

(١٢) ذكر اخبار اصفهان : ٢٢/٧ ، وبيمة النحر : ٩٦/٣ ، ووفيات الأعيان : ٣٠٧/٣ وأصفهان بلد معروف من بلاد فارس . وهي من : أصب أي البلد ، وهان أي الفارس . ومنهم من يفتح همزها ومنهم من يكسرهما ، وهي البلد ، كما وردت عند أبي نعيم ويقوت والقزويني ، واجاز البستاني الفاء . وانظر ذكر اخبار اصفهان ١/١ ، ومعجم البلدان : ٢٠٦/١ ، وآثار البلاد : ص ٩ ، ومائة المعارف : ٧٣٦/٣ .

(١٣) انظر مثلاً : ظهر الاسلام : ٢٣٩/١ ، ونيكلسون : ص ١٤٢ ، وسركين : ٦١٢/١ ومقدمة حقق طبقات ابن سلام ٤١/١ وغيرها .

أما أبوه الحسين بن محمد فكان يقطن بغداد ، وقد أشار أبو الفرج الى عنايته الشديدة بالثقافة الأدبية ، وحرصه على تحصيل الاجازات العلمية من كبار الشيوخ ، وقد كان حيا الى حدود الثلاثمائة أو بعدها بقليل كما يدل حديث ابنه عنه «(١٨)» .

وكان عمه الحسن بن محمد « من كبار الكتاب في أيام المتوكل »(١٩) أخذ عن كبار شيوخ الأدب في عصره ، وروى عنه أبو الفرج فأكثر(٢٠) وكان له أكبر الأثر في بناء شخصيته الثقافية اذ تولى تثقيفه وتعليمه أصول الأدب والنقد ، كما كانت له رواية عن ابنه أحمد بن الحسن أيضا(٢١) ويتسبب أبو الفرج من جهة أمه الى آل ثوابه المعروفين بالكتابة والأدب والشعر في عصرهم ؛ وقد ذكر ابن النديم عددا منهم في الفهرست ، وأورد لهم كتباً كثيرة ورسائل ودواوين(٢٢) .

ويبدو أن جده يحيى بن محمد بن ثوابه كان من هؤلاء المؤلفين والأدباء ، اذ اتخذ أبو الفرج من كتابه في الشعر والشعراء مصدرا أساسيا من مصادر تأليف الأغاني ، فأكثر النقل منه وجادة ، وأكد مرات عديدة انه يعتمد على النسخة المكتوبة بخط جده فيقول : « نسخت من كتاب جدي لأمي يحيى بن محمد بن ثوابه بخطه »(٢٣) مما يدل على أن هذا الكتاب كان مكتوبا بخطوط أخرى ومتداولاً ومعروفاً ، وإن أهمل ابن النديم وغيره ذكره . وتدل مرويات أبي الفرج عنه انه يشمل أخبار عدد كبير من الشعراء العرب منذ الجاهلية ، وحتى القرن الثالث

المولد ، اذ لم نجد له أو لأحد من أفراد أسرته أثرا في اصفهان .

أسرته :

ويبدو أن أحد أبناء مروان بن محمد من أجداد أبي الفرج قد فر ناجيا بنفسه وأسرته الى اصفهان ، بعد أن دالت دولة الأمويين وأصابهم ما أصابهم من أذى ومقاتل على أيدي أبناء عمومتهم من العباسيين وأشياعهم(١٤) ، فتخفى بين أهلها المعروفين بتعصبهم للسنية(١٥) في ظل لقب مغفور ، ثم هجرها أبناءه أو أحفاده قاصدين سامراء وبغداد بعد أن هدأت الأحوال واستقرت الأمور ، فعملوا كتابا وموظفين في دواوين الخلافة ، وحملوا معهم هذا اللقب الاصفهاني الذي ارتضوا به بديلا من أمويتهم الصريحة .

وكان جده محمد بن أحمد الاصفهاني من كبار رجالات سامراء ، وعلى صلة قوية بعدد من وزرائها وأدبائها وكتابها ، كما تدل مرويات أبي الفرج عنه على صلته الوثيقة بالأدب والشعر ، ويبدو واضحا من خلالها أنه قد فارق الحياة قبل أن يشب أبو الفرج عن الطوق(١٦) .

كما روى بعض أخباره الأدبية عن أخوي جده عبدالعزيز وعبدالله ، ويبدو أنها كانا على قيد الحياة إبان طورهم من أطوار نشأته وتعليمه ، فسمع منهما أخبار عدد من الشعراء المحدثين وغيرهم(١٧) .

(١٤) الأغاني : ٤٤٣/٤ - ٤٥٥ والكامل : ١٧٤/٥ .

(١٥) ظهر الاسلام : ٥/٢ وانظر جبهة أساب العرب : ص ١٠٧ .

(١٦) الأغاني : ٦٧/١٠ و ٣٨٤/١٦ ومقاتل الطالبين : ص ٦٩٨ .

(١٧) الأغاني : ١٩٥/٢ و ١٣٢/٤ و ٢٧٩/٢١ و ٢٧٩/٢٣ و ١٩٩ ومواضع أخرى كثيرة .

(١٨) ن . م : ١٤/٣ و ٢٢/٢٣ و ٥٢/٢٤ . وقد أكد الاستاذ شفيق جبري صلة والد أبي الفرج وعصته بالذناء والمغنين اعتمادا على خبر طويل رواه أبو الفرج عن اسحق الموصلي يقول فيه : حدثني أبي (ابراهيم) «حدثني عمي ، عن جميلة وسباط . فتروهم ان ياء التكلم تعود على أبي الفرج . وابن أبوه من زمن هؤلاء ١٢ وانظر الأغاني ١٩٧/٨ ودراسة الأغاني : ص ٢٢ و ١٠٠ .

(١٩) جبهة أساب العرب : ص ١٠٧ .

(٢٠) الأغاني : ١٧٨/٨ و ٥٩/١٠ و ٢٢٨/١٣ و ٢٠/١٤ و ٣٣٢ ومواضع كثيرة .

(٢١) ن . م : ٣٩٦/١٦ .

(٢٢) الفهرست : ص ١٩٣ - ١٩٤ و ٢٤٤ و ٢٤٩ .

(٢٣) الأغاني : ٣٠٤/١٦ وانظر ٣٠٣/٩ و ١٣٧/١٢ و ١٦٢/١١٤ و ٢٢١ .

للهجرة ، ولسنا نستبعد أن يكون الاصفهاني قد تأثر به ، ونهج سبيله في كتابة الأغاني .

ومن آل ثوابة الذين روى عنهم بعض أخباره أبو العباس أحمد بن محمد بن ثوابة وابنه أبو الفضل العباس بن أحمد ، وكانا من كبار الكتاب والأدباء في ذلك العصر^(٢٤) .

شيوخه :

وإذا كانت بيئته العائلية أول بيئة علمية له ، فإنه لم يقتصر على ما أخذ من بعض أفرادها من علوم وثقافات ، إذ وجدناه يقصد الكوفة منذ فترة مبكرة من حياته ، فيأخذ العلم عن كبار شيوخها من أمثال مطين بن أيوب^(٢٥) (- ٢٩٨ هـ) ومحمد بن جعفر القتات^(٢٦) (- ٣٥٥ هـ) ، والحسين بن السطيب الشجاع^(٢٧) ومحمد بن الحسين الكندي مؤدبه بالكوفة^(٢٨) ، وعلي بن محمد امام مسجد^(٢٩) وأحمد بن عيسى العجلي^(٣٠) وغيرهم . وتدل مروياته عن هؤلاء الشيوخ على أنه أخذ عنهم الحديث النبوي والتواريخ وشيئا من علوم اللغة ، قبل أن يعود الى بغداد في حدود الثلاثمائة وتبدأ ثقافته الحقيقية فيها ، ثم تستمر بعد ذلك الى آخر عمره .

وشيوخه في بغداد كثيرون جدا يصعب حصرهم وتعدادهم ، ومن أهمهم لديه أبو أحمد يحيى بن علي المنجم (٢٤١ - ٣٠٠ هـ) وكان أدبيا ناقدا ومتكلما

معزليا وعالما بالغناء والموسيقى ومؤلفا من كبار المؤلفين في عصره ، أخذ أبو الفرج عنه المائة المختارة ، وروى عنه اجازة بعض كتبه وأخباره ، واجازته برواية كتب كثيرة عنه ، وكان لذلك صدى واسع في الأغاني^(٣٢) .

ومنهم أبو عبد الله محمد بن العباس اليزيدي (٢٢٨ - ٣١٠ هـ) « وكان اماما في النحو والأدب ونقل النوادر وكلام العرب »^(٣٣) وقد حصل أبو الفرج عنه علما كثيرا ، وأشاد بسعة علمه وثقته ، وروى عنه أخبار عدد من الشعراء ، واجازته برواية كتاب النقائض لأبي عبيده وغيره^(٣٤) .

ومن هذه الطبقة من شيوخه البغداديين أبو جعفر محمد بن جرير الطبري (٢٢٤ - ٣١٠ هـ) « علامة وقته ، وإمام عصره ، وفقه زمانه »^(٣٥) وقد قرأ عليه جميع ما يتصل بالسير والتواريخ من أخبار ، وظهر أثره فيه في أول كتبه : « مقاتل الطالبين » إذ نقرأ في مقدمته قوله : « قرأت ذلك على محمد بن جرير الطبري فأقر به »^(٣٦) وروى عنه في الأغاني معظم أخبار العرب القديمة ، ومغازي الرسول ، وشعراء الدعوة الإسلامية ، وعدد من الفقهاء والمحدثين وغيرهم^(٣٧) . ولازم في بغداد علي بن سليمان الأخفش (- ٣١٥ هـ) وهو من كبار اللغويين والنقاد في عصره « ومن خاصة تلامذة المبرد »^(٣٨) فكان طريق أبو الفرج اليه ، وأخذ عنه أخبار عدد من الشعراء كعدي بن زيد ووضاح

(٢٤) ن . م : ١٠/١٤١ و ١٨/١٦١ و ٢١/٤٤ و ٢٣/١٤٦ و ١٨١ . وانظر الفهرست : ص ١٩٣ و ١٩٤ و ٢٤٤ و ٢٤٩ .

(٢٥) الفهرست : ص ٣٣٧ - ٣٣٨ ، ولسان الميزان : ٤٠/٢٢١ ، والبداءة والنهاية : ١١/٢٦٣ والبرقي خبر من خبر : ٢/٣٠٥ وشرحات الذهب : ٢/٢٢٦ ، والوالي بالوفيات : ٣/٣٤٥ .

(٢٦) لسان الميزان : ٤/٢٢١ و ٥/١٠٦ ، وميزان الاعتدال : ٣/١٢٣ .

(٢٧) الأغاني : ١٤/٣١٩ .

(٢٨) ن . م : ٢/٣٤ و ١٠/٢٥٢ و ١٥/٣٥٠ و ١٩/٤٧ و ٢٠/٢١٠ .

(٢٩) ن . م : ٧/٢٦ و ٣٠/٤١٥ و ١٤/٢٢٣ و ٢٢٨ ومقاتل الطالبين : ص ١٣١ .

(٣٠) الفهرست : ٢١١ - ٢١٢ (٣٢) الأغاني : ٣/٣٢٧ و ٤/٣١٦ و ١٤/٣٣١ و ١٦/٣٧٧ ومواضع كثيرة جدا .

(٣١) وفيات الأعيان : ٤/٣٣٧ . وانظر تاريخ بغداد : ٣/١١٣ .

(٣٢) الأغاني : ٨/٣١٠ و ١٢/٣٤ و ٢٤/١٩٧ وغيرها .

(٣٣) الفهرست : ص ٣٤٠ ، وانظر معجم الأدباء : ١٨/٧٨ والوفيات : ١/٦٥١ .

(٣٤) المقاتل : ص ١٠ (٣٧) الأغاني : ٤/١٢٨ و ١٥٧ و ٩/١٤٢ و ٤/١٧٠ و ١٧/٣٢٤ ومواضع كثيرة . (٣٨) بروكلمان : ٢/١٢٩ وانظر الفهرست : ص ١٢٩

عدد كبير منهم ، وكان له أثر ظاهر في شخصيته الثقافية . (٤٥) .

ولن نستطيع أن نمضي بعيدا مع شيخ أبي الفرج لكثرتهم ، ولكل منهم مقام من العلم وموضع فيه ، ومنهم جعفر بن قدامة الناقد (٤٦) (- ٣١٩ هـ) ، وقدامة بن جعفر (٣٣٦ هـ) (٤٧) الناقد المعروف ، وجحظة البرمكي (٤٨) (٢٢٤ هـ) الشاعر ونديم ابن المعتز ، ومحمد بن خلف المزيان (٤٩) (٣٠٩ هـ) الراوية الأديب المصنف ، وإبراهيم نبطويه (٥٠) (٣٢٣ هـ) تلميذ تغلب والميرد ، ومحمد بن جعفر الصيدلاني صهر الميرد وراويته (٥١) ، والحرمي بن العلاء وأحمد بن سليمان الطوسي اللذان أجازاه برواية كتب كثيرة أهمها كتاب الزبير بن بكار وأخباره (٥٢) وابن أبي الأزر الذي أجازاه برواية كتاب حماد بن اسحق الموصل الذي يآثره على أبيه (٥٣) والحسن بن علي سبيله الى مرويات ابن مهيويه وابن الكلبي (٥٤) ، وجيب بن نصر المهلي وأحمد بن عبد العزيز الجوهري اللذان أجازاه برواية كتب عمر بن شبة وأخباره (٥٥) وغيرهم من الاخباريين من أمثال اسماعيل بن يونس (٥٦) ، ورضوان بن أحمد الصيدلاني (٥٧) وأبي الحسن

اليمن وعبدالله بن موسى الهادي وغيرهم ، وأجازاه برواية كتابه « المختارين » قراءة عليه (٣٩) .

ومنهم أبو بكر محمد بن القاسم الانباري (- ٣٢٨ هـ) وكان مثل سابقه علما باللغة والأدب والشعر ، ولم تعرف له زلة (٤٠) لدى معاصريه ، وقد روى عنه أخبارا كثيرة ، مما أجاز بروايتها عنه (٤١) .

ومنهم أبو بكر محمد بن دريد (٢٢٣ - ٣٢١ هـ) وكان رأس أهل العلم ، والمتقدم في الحفظ واللغة والأنساب وأشعار العرب (٤٢) ورد بغداد بعد أن أسن ، وروى عنه خلق منهم أبو سعيد السيرافي ، وأبو عبيد الله المزياني وأبو الفرج الأصفهاني (٤٣) وروى عنه معظم ما تحمله من أخبار أبي حاتم السجستاني والرياشي والتوزي عن أبي عبيدة والأصمعي وطبقته ، كما أجازاه برواية كتاب النسب لابن الكلبي وغيره . (٤٤) .

ومن هؤلاء الشيخ أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (- ٣٣٥ هـ) صاحب « أخبار أبي تمام » و « الأوراق » و « أدب الكاتب » وغيرها ، وصانع دواوين أكثر من خمسة عشر شاعرا من المحدثين . وقد روى عنه أخبار

(٣٩) الألباني : ٩٥/٢ و ٢٢٤/٦ و ١٩٧/٩ وانظر اخبار هؤلاء الشعراء في الألباني

(٤٠) الفهرست : ص ١١٨ وانظر معجم الأدباء : ٣٠٨/١٨

(٤١) الألباني : ٥٧/٤ و ٤٥/١٣ و ٣٢/١٧ و ٩٧/١٩ ومواضع كثيرة (٤٢) معجم الشعراء : ص ٤٦١

(٤٣) معجم الأدباء : ١٢٨/١٨ وانظر مروج الذهب : ٤/٤٢٠ والمختصر : ٣/١٠٠ والفهرست ٩٧

(٤٤) الألباني : ١٥٨/٢ وما بعدها ، ٣٠٢/٤ وما بعدها و ٢١٠/١١ وما بعدها و ١/١٤ وما بعدها و ٥٦/١٦ وما بعدها . وانظر رأيا لزمي مبارك في اثر الانباري وابن دريد في مروياته : النشر الفني ٢٩٩/١ . وليس لهذا الرأي ما يبرره في نظرنا إذ كان هذان الشيخان من أعلم رجال العصر وأكثرهما ثقة .

(٤٥) الفهرست : ص ٢٢١ والوفيات ٤/٣٥٦ وانظر مقدمة هيورث لـ اخبار الشعراء المحدثين للصولي إذ ذكر أن أبا الفرج روي عنه حوالي ٣٠٠ خبر في ألبانيه . وانظر اخبار أبي تمام في الألباني ١٦/٣٨٣ - ٣٩٩ وقارن بمقدمة « أخبار أبي تمام للصولي » ص ٣ - ٥٦ . وانظر اخبار البحري والعباس بن الاحنف وإبراهيم بن العباس وأشاعر الخلفاء العباسيين وأولادهم وغيرهم من المحدثين في الألباني مروية عن الصولي

(٤٦) تاريخ بغداد : ٢٠٥/٧ والألباني ٢٣/١٢٦

(٤٧) حلية المحاضرة : ١٤٢/١ والعمدة ٦/٢ ونهضة الأهريس : ص ١٢٥ - ١٢٦ .

(٤٨) الفهرست : ص ٢١٤ - ٢١٥ ومعجم الأدباء : ٢٤١/٢ - ٢٨٥ . ولأبي الفرج كتاب في أخباره : كشف الظنون : ٢٦/١ ولها أشاعر متباعدة : تاريخ بغداد : ١١/٣٩٩

(٤٩) الفهرست : ص ٢١٩ - ٢٢٠ . والألباني : ٣٠/١ .

(٥٠) الفهرست : ص ٨١ والاعلان بالتوثيق : ص ١٥٣ . (٥١) معجم الشعراء : ص ٤٦١ والألباني : ١٧/١٧٩ (٥٢) الألباني : ١٢/١٩٣ و ١٤/١٦٩

(٥٣) ن . م . ١/٣٨٦ والفهرست : ص ٢١٧ (٥٤) الألباني : ١/٣١٨ و ١٤/١٠٢

(٥٥) ن . م . ١/٢٠٩ و ٢/٨٧ و ١٠/٢٩٠ .

(٥٦) ن . م . ٨/٢٦٥ و ١١/١١٩ و ١٥/٢٩

(٥٧) ن . م . ١٩/١٣٥ و ٢٣/١٨١

الأسدي، (٥٨) ومحمد بن عمار (٥٩) وابن عفير (٦٠) وغيرهم كثير (٦١) من الرواة والأدباء والنقاد والمحدثين من شيوخه الذين أخذ عنهم سماعاً وقراءة وإجازة، ألواناً مختلفة من الثقافات والعلوم التي ظهر أثر تنوعها في كتبه المختلفة وآثاره، فكان بذلك موضع دهشة القدماء واستغرابهم، فقال القفطي: «روى عن عالم كثير من العلماء يطول تعدادهم» (٦٢) وقال ابن حجر: «وكتب مالا يوصف كثرة حتى لقد اتهم، والظاهر أنه صدوق» (٦٣).

وقد كانت بداية مرحلة الطلب والتحمل لديه «في حدود الثلاثمائة» (٦٤) كما ذكر ابن حجر اعتماداً على ما لاحظته من وفیات أقدم شيوخه. كما مر قبل قليل، دون أن تكون لهذه المرحلة نهاية محددة، إذ استمرت طوال حياته، فكان عالماً ومتعلماً، وطالباً وشيخاً من كبار الشيوخ في عصره، يقصده طلاب العلم من كل حذب وصوب.

تلاميذه:

وقد جلس أبو الفرج مجلس الشيوخ منذ وقت مبكر من حياته يعود إلى حدود سنة (٣١٣ هـ) وهي السنة التي انتهى فيها من تأليف أول كتبه «مقاتل الطالبين» (٦٥) ثم جلس لأقرائه وأملأته على تلامذته، وصارت لمجالسه شهرة واسعة، فقصده عدد كبير من المحدثين والأدباء والشعراء وغيرهم، وأخذوا عنه

الحديث النبوي الشريف والأدب والشعر والأخبار، وأجازهم برواية كتبه وأخباره. ومن كبار تلامذته من المحدثين الأسماء الدار قطني أبو الحسن علي بن عمر البغدادي (٣٠٦ - ٣٨٥ هـ) روى عنه الحديث وغرائب مالك، «ولم يتعرض له» (٦٦)، ومحمد ابن أبي الفوارس (٣٣٨ - ٤١٢ هـ) الحافظ الشهير (٦٧) وعلي بن أحمد الرزاز (٣٣٥ - ٤١٩ هـ) وعلي بن دوما (٤٢٠ هـ) وإبراهيم بن غلدة الباقرجي (٧٠) (٣٢٥ - ٤١٠ هـ) الفقيه الشاعر المحدث الأديب، وأبو اسحق الطبري وعبد الله الفارسي اللذان نقلنا إلينا النسخة التي وصلت إلينا من «مقاتل الطالبين» إجازة عنه، (٧١).

ويلحق بهذه الفئة من المحدثين أحد كبار رجال الحديث بالأندلس وهو أبو زكريا يحيى بن مالك بن عائذ الأنديسي (٣٧٦ هـ بقرطبة) وقد ذكر الأنديسيون أنه رحل إلى المشرق سنة (٣٤٩ هـ) مع ابنه محمد، فسمعا في مصر والبصرة وبغداد، ولازم أبو زكريا أبا الفرج مدة قبل أن يعود إلى الأنديس، ليكون من أسباب شهرة الأصفهاني فيها (٧٢). ومن تلاميذه من الأدباء والشعراء علي بن دينار (٣٢٣ - ٤٠٩ هـ) الشاعر الذي «شارك المتنبي في أكثر مدحيه كسيف الدولة وابن العميد، وحمل الناس عنه الأدب فأكثروا» (٧٣)، ومن جملة ما حملوه عنه كتاب الأغاني

(٥٨) ن. م. ١٠٥/٤.

(٥٩) ن. م. ١٨/٢٣.

(٦٠) ن. م. ٢١٧/٢٣.

(٦١) ومن أهم من روي عنهم مكتبة أبو خليفة الجمعي الذي إجازته برواية طبقات ابن سلام عنه، وكتب له بذلك، فأكثر النقل من الطبقات إلى الأقاليم، وانظر مقدمة المحقق

الاستاذ محمود شاكر: ٣٨/١.

(٦٢) آية الرواة: ٢٥١/٢ (٦٢) لسان الميزان: ٢٢١/٤.

(٦٣) ن. م. ٢٢١/٤ (٦٥) مقاتل الطالبين: ص ٤ وانظر ص ٧٢١.

(٦٤) لسان الميزان: ٢٢٢/٤ وانظر فصولات اللعب ١١٧/٣ والوفيات ٢٩٧/١ - ٢٩٨.

(٦٥) تاريخ بغداد: ٣٩٨/١١ وانظر: ٣٥٢/١ - ٣٥٣ والشذرات ١٣٦/٣ والوالي ٦١/٢.

(٦٦) تاريخ بغداد: ٣٣٠/١١، ولسان الميزان: ١٩٦/٤ والشذرات: ٢١٣/٣.

(٦٧) تاريخ بغداد: ٣٩٨/١١ (٧٠) ن. م. ٣٩٨/١١ وانظر ١٨٩/٦ - ١٩١.

(٧١) انظر المقتل ص ٣.

(٧٢) انظر معجم الأئمة: ١٢٩/١٣، وبغية المنتسب: ص ٥٠٧ - ٥٠٨، ونفع الطيب: ١٥١/٢.

(٧٣) معجم الأئمة: ٢٤٥/١٤ وانظر ٢١٤/١٧، ولسان الميزان: ٤٣/٥ والوالي ٨٢/٢.

علاقاته :

ولم تكن علاقة أبي الفرج مقصورة على شيوخه وتلامذته ، وإنما تتجاوزهم الى غيرهم من أصحابه ومعاصريه من الأدباء ، والوزراء والكتاب ، وعلى رأسهم الوزير المهلب أبي محمد الحسن بن محمد المهلب (٢٩١ - ٣٥٢ هـ) وزير معتز الدولة البويهي وأحد الشعراء والكتاب في عصره وقد كان له مجلس مشهور ضم اليه فيه عددا كبيرا من العلماء والأدباء والشعراء ، فقصده المنتبي حين ورد بغداد ، وكان أبو الفرج رأس هذا المجلس على الدوام اذ « كانت صحبتته له قبل الوزارة وبعدها الى أن فرق بينهما الموت »^(٨٠) وحين تولى المهلب الوزارة سنة (٣٣٩ هـ) « اختاره في كل شيء مريح »^(٨١) وصار نديمه ومسامره ، ورأس مجلسه ، « فكان منقطعا اليه ، كثير المدح له ، مختصا به »^(٨٢) وكان من ثمرات هذه العلاقة آثار كثيرة في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره .

ومن أصحابه وزملائه في هذا المجلس أبو القاسم التنوخي علي بن محمد (٣٤٢ هـ) « وكان من أعيان أهل العلم والأدب ، وافر الكرم ، وحسن الشيم ، وكان يتقلد القضاء » ولأبي الفرج أبيات فيه تدل على مبلغ تقديره له واكباره إياه .^(٨٣)

كما كان أبو اسحق الصاهي إبراهيم بن هلال (٣٨٤ هـ) من كتاب المهلب ، وزملاء أبي الفرج في ندوته ، ومن جملة أصحابه مع الذين يقصدونه في داره ،

الذي أجازه أبو الفرج بروايته عنه ، وكان يباهي بذلك ويقول : « قرأت على أبي الفرج الاصفهاني جميع كتاب الأغاني »^(٧٤) .

ولم يكن محمد بن أحمد المغربي راوية المنتبي ، أقل شهرة من ابن دينار في عصره ، « وهو أحد الأئمة الأدباء ، والأعيان الشعراء ، خدم سيف الدولة ، ولقي المنتبي ، وصنف تصانيف حسنة ، وجالس الصاحب بن عباد ، ولقي أبا الفرج الاصفهاني ، وروى عنه ، وكانت له معه أخبار »^(٧٥) . ومن هذه الفقة من تلامذته محمد بن الحسن الحاقمي (٣٨٨ هـ) صاحب « حلية المحاضرة » و « الرسالة الموضحة » و « الحاقمية » وغيرها ، وقد روى فيها عن أبي الفرج فاكثرا^(٧٦) . وقرأ علي بن ابراهيم بن محمد الدهكي كتاب الأغاني عليه ، وأجازه بروايته عنه ، ف وقعت هذه الاجازة متصلة اليه الى ياقوت الحموي كما ذكر في معجمه^(٧٧) .

كما قرأ عليه أبو علي المحسن بن علي بن محمد التنوخي (٣٢٧ - ٢٨٤ هـ) معظم كتبه وأكثر النقل من الأغاني باجازة عن أبي الفرج وقراءة عليه ، اذ كان من زواد مجلسه^(٧٨) كما كان أبوه أبو القاسم التنوخي (٣٤٢ هـ) أحد أصحابه وزملائه في ندوة الوزير المهلب^(٧٩) .

ومن تلامذته عدد آخر من العلماء والأدباء الذين أخذوا عنه ، ورووا عنه ، وأخباره بكتبه وآثاره ، فكان منهم المحدث المشهور ، والأديب الناقد ، والشاعر الفحل .

(٧٤) معجم الأدباء : ٢٤٨/١٤ .

(٧٥) ن . م : ١٢٧/١٧ - ١٢٨ وانظر الوالي : ٦٨/٢ والصبح المنبي : ص ٢٦٩

(٧٦) انظر مقدمة حلية المحاضرة : ١٢/١ و ٨٥ و ٩٥ . والواضح : ص ١٤

(٧٧) معجم الأدباء : ٢١٦/١٢ - ٢١٨

(٧٨) ن . م : ١٢٩/١٣ وانظر الفرج بعد الشدة : ٣٥٠/١ و ٣٥٣/٤ و ٣٩٤/٤ ومواضع كثيرة

(٧٩) وسيرد الحديث عنه .

(٨٠) معجم الأدباء : ١٠٥/١٣ وانظر ترجمته فيه : ١١٨/٩ ونبذة الدهر : ٢٤٣/٢ والوليات : ٣٥٤/١

(٨١) معجم الأدباء : ١٠٥/١٣

(٨٢) نبذة الدهر : ٩٦/٣ .

(٨٣) نبذة الدهر : ٣٣٥/٢ وتاريخ بغداد : ٧٧/١٢ و معجم الأدباء : ١٦٢/١٤ وفي شعره فيه : نبذة الدهر : ١١٢/٣ (ط بيروت) و ١٠٠/٣ (ط

مصر) .

كأبي علي الانباري الأديب ، وأبي العلاء صاعد خليفة المهلبي^(٨٤) .

وببدو أن صلته بأبي سعيد السيرافي (٣٦٨ هـ) قد ساءت في بعض الأوقات فوجدناه يهجو بيتين من شعره ، ويعرض فيهما بعلمه ونحوه .^(٨٥) كما وجدنا له هجاء مقذعا في القاضي الابدجي اذ التمس منه عصا . يتوكأ عليها في يوم ماطر فحبسها عنه ، فهجاه بأبيات من شعره^(٨٦) ولسنا نعرف سببا لخلافه مع علي بن هرون النجم (٣٥٢ هـ) وابنه هرون ، وقد كان من آثاره ثلاثة كتب ، منها كتابان لأبي الفرج هما « الفرق والمعار بين الأوغاد والأحرار » و « صفة هارون » وألف علي كتابا في الرد عليه أسماء « اللفظ المحيط بنقض ما لفظ به اللقيط »^(٨٧) .

والتقى أبو الفرج بالمتنبي (٣٥٤ هـ) في مجلس الوزير المهلبي ، وكانت له معه مساجلة مذكورة وجدناه بعدها يتردد على مجلسه الذي كان يعقده في بغداد أثناء مقامه فيها .^(٨٨)

كما كان يتردد على مجلس أبي بكر محمد بن الحسن المقسم « أحد القراء بمدينة السلام ، وكان عالما باللغة والشعر ، وتوفي سنة (٣٦٢ هـ) » وذكرت له عدة كتب وتأليف في فنون مختلفة^(٨٩) وكان لأبي الفرج نفسه مجلس معروف يرتاده أصحابه من الأدباء والكتاب ، ويقرأ عليه فيه تلامذته ما كانوا يقرأون^(٩٠) .

وربما وجدناه في دكاكين الوراقين وأسواقهم مع بعض

أصحابه من الأدباء اذ كانت تمتد لهم ومنتجعا ، فكان على صلة بعدد من الوراقين فيها ، من أمثال أبي الفتح الوراق ، وابن النديم صاحب الفهرست وغيرهما ، ورويت عنه بعض الأخبار التي دارت في تلك الأسواق^(٩١) .

وإذا ما تجاوزنا علاقته بأدباء عصره من أصحابه في مجلس الوزير المهلبي وغيرهم ، فأننا نجد له بعض الآثار التي تدل على علاقته بعدد من رجال الحكم والسياسة في عصره ، وتكشف عن مواقفه من أحداث هذا العصر المضطربة .

وقد ارتبطت علاقته بهم بصلته بالوزير المهلبي بروابط وثيقة ، اذ وجدناه يهجو أبا عبدالله البريدي (٣٣٣ هـ) هجاء لاذعا ، ويؤنب الراضي على توليته الوزارة في قصيدة نافت أبياتها على المائة بيت ، ومطلعها :^(٩٢)

يا سماء اسقطي ريا أرض ميدي

قد تولي الوزارة ابن البريدي
وكان ذلك سنة (٣٢٧ هـ) على ما قال ياقوت ، أو سنة (٣٣٠) على ما ذكر صاحب الفخري ، وكان الصراع ابان هذه الفترة محتدما بين البريديين والحمدانيين والبويهيين قصد الاستيلاء على مقاليد الأمور في بغداد ، الى ان تم ذلك للبويهيين اذ دخلوها سنة (٣٣٤ هـ) وكان المهلبي أول الداخلين اليها ، فأخذ البيعة لمعز الدولة وأخوته من الخليفة ، ولم ينس هذا الموقف لأبي الفرج بعد ذلك^(٩٣) كما لم ينس له موقفه من

(٨٤) معجم الأدباء : ٢٩/٢ والفهرست : ص ١٩٩ - ٢٠٠ وقيمة الدهر : ٢٤١/٢ ومعاهد التنصيص : ٦٢/٢ ، ثم معجم الأدباء : ١٠٠/١٣ و ١٠٤

(٨٥) قيمة الدهر : ٣/١٠٠ . وانظر للفهرست : ص ٩٩ وبروكلمان : ٢/ ١٨٧ وظهر الاسلام : ١/ ٢٤٢

(٨٦) قيمة الدهر : ٣/ ١٣ (ط بيروت) ، ومعجم الأدباء : ١٣/ ١٣٤

(٨٧) الفهرست : ص ١٧٣ و ٢١٣

(٨٨) الواضع : ص ١٤ ونخلة الأديب : ١/ ٣٨٥ وأدب الغرابة : ص ٣٨

(٨٩) الفهرست : ص ٥٥ وأدب الغرابة : ص ٦٠

(٩٠) معجم الأدباء : ١٢٩/١٣ .

(٩١) معجم الأدباء : ١١٢/١٣ وانظر الفهرست : ص ٢٠٩ .

(٩٢) معجم الأدباء : ١٢٧/١٣ ، والفخري : ص ٢٥٧

(٩٣) وانظر هذه الاحداث : الكامل : ٣٤٥/٨ وما بعدها . والمختصر : ١١٢/٣ وتاريخ الاسلام السياسي : ٤٣/٣ - ١١٥ ، وظهر الاسلام : ٣/١ - ٣٩ وقد ذهب الدكتور خلف الله القول ان سبب الخلاف بينه وبين البريدي يعود الى تجاورهما في النور ببغداد ، مع ان دار أبي الفرج كانت ملاصقة لدار أبي الفتح البريدي وليس أبي عبدالله ، وليس هنالك اي دليل على ذلك الخلاف المقترض او المزعوم ، والقضية في نظرنا ابعد من ذلك كما اوضحنا بايجاز شديد . وانظر صاحب الألفاظ : ص ٩٠ .

من شعره - وكان محسناً - يمدحه بها ، ويذكر مجده قومه بني أمية» (٩٩) . كما بعث إلى سيف الدولة الحمداني في حلب بنسخة أخرى من الأغاني ، «فانفذ له ألف دينار» (١٠٠) «ولما بلغ ذلك الصاحب بن عباد قال : لقد قصر سيف الدولة ، وإنه ليستأهل أضعافها» (١٠١) .

ومع أن هذه الأخبار لا تدل على صلته المباشرة بالاندلسيين أو سيف الدولة أو الصاحب بن عباد إلا أن معظم المعاصرين يؤكدون هذه الصلات ويجعلونه نديماً لهم ، وأحد شعرائهم ، ويتنقلون به بين عمالكمهم وبلدائهم .

علاقات وهمية ورحلات خيالية

وأصل هذا التخليط يعود إلى دائرة المعارف الإسلامية ، وبعض المستشرقين وما تابعهم في ذلك من الدارسين ، فقال كاتب مادة أبي الفرج في دائرة المعارف الإسلامية : «وعاش عيشة الأديب الجوال ، ونال رعاية سيف الدولة وابن عباد والمهلي . . . كما نال رعاية الأمويين في الاندلس ، مع أنه لم يسع إليهم بشخصه» (١٠٢) ، وأكد بروكلمان كلامه هذا من جديد في تاريخه وزاد عليه أنه «كان ينادم سيف الدولة ، كما وجدناه» (٩) عند وزير بني بويه الصاحب بن عباد والمهلي» (١٠٣) أما نيكلسون فقد جمع بينه وبين المتنبي وأبي فراس والصنوبري وغيرهم في بلاط سيف الدولة في حلب» (١٠٤) وعاش لدى «سركين : «فترة من حياته

الصراع حول الوزارة بينه وبين أبي الحسن طازاد ، وكاناً معاً خليفتين للصيمري وزير معز الدولة منذ (٣٣٤هـ) وكان أحدهما مهياً لتوليها بعد وفاته (٣٣٩هـ) فتم للمهلي ذلك فعلاً ، وقد أسهم أبو الفرج في هذا الصراع المرير بهجاء طازاد هجاء مشيناً» (٩٤) .

أما علاقته بالعباسيين وموقفه منهم ، فليس بين أيدينا حوله سوى إشارات قليلة ، وتلميحات سريعة وردت في ثنايا كتبه ، وتدلل على موقفه المعتدل منهم ، إذ وجدناه يأخذ على ابن الرومي هجاء إياهم بقصيدة «فاعرف في النزع وتعدى المقدار ، بسبب مواليه من بني العباس ، وقوله فيهم من الباطل ما لا يجوز لأحد أن يقوله» (٩٥) وكذلك كان موقفه من إحدى قصائد دعبل في هجاء الرشيد» (٩٦) .

على أنه يبدو غير مرتاح لما آلت إليه الأمور في عصره ، إذ وجدناه يعلق على بعض الأقوال التي تفصح عن ذلك فيقول : «ونحن نقول : الله المستعان فالقصة أعظم من أن توصف» (٩٧) وهي كذلك حقاً .

وتشير بعض المصادر القديمة إلى صلته الأدبية بالأمويين من حكام الاندلس ، فقال الخطيب «وحصل له ببلاد الاندلس مصنفات لم تقع إلينا» (٩٨) وذكر ابن الأبار أن الحكم المستنصر «بعث إليه ألف دينار عينا ذهباً وخاطبه يلتمس منه نسخة من الأغاني . . فأرسل إليه منه نسخة حسنة منقحة ، قبل أن يظهر الكتاب لاهل العراق ، أو بنسخة أحد منهم ، وألف له أيضاً أنساب قومه من بني أمية . . وانفذ معه قصيدة حسنة

(٩٤) معجم الأدباء : ١٠٩/١٣ . وانظر : ١١٩/٩ والمختصر : ١٢٤/٣ .

(٩٥) مقال الطالين : ص ٦٤٦ .

(٩٦) الأغاني : ١٨٠/٢٠ .

(٩٧) ن . م . ٦٥/١٧ .

(٩٨) تاريخ بغداد : ٩٨/١١ .

(٩٩) الحلة السمر : ٢٠٢/١ وانظر ابن خلدون : ٣١٧/٤ ونفع الطيب : ٣٨٦/١ و٧٢/٣ .

(١٠٠) تجريد الأغاني : ٥/١ ومعجم الأدباء : ٩٧/١٣ وفي الحجر مخط أو سقط ظاهر وقد اعتمد عليه د . خلف فروع في أوام طويلة . صاحب الأغاني : ٧٦ وما بعدها .

(١٠١) معجم الأدباء : ٩٧/١٣ واختار الأغاني : ١/١ وتجريد الأغاني : ٥/١ .

(١٠٢) د . م . س . ٣٨٨/١ .

(١٠٣) بروكلمان : ٦٨/٣ .

(١٠٤) تاريخ الأدب العربي : ص ٤٠ .

كاتباً في خدمة ركن الدولة^(١٠٥) أيضاً ، وتابعهم في ذلك جل من تناول أبا الفرج من الدارسين^(١٠٦) .

وإذا كنا لا نملك أي دليل على صلته بالاندلسيين أو سيف الدولة أو صاحب بن عباد غير ما ذكرناه ، فإن صلته بركن الدولة قائمة على وهم بين ، وخطأ جلي ، إذ ذكر ياقوت في معجمه في أحد المؤلفين أن أبا الفرج صاحب الأغاني ، كان كاتباً لركن الدولة ، حظياً عنده ، وكان يتوقع من الرئيس أبي الفضل بن العميد أن يكرمه ويجله . . . وعدم ذلك منه فقال :

مالك موفور فما باله

أكسبك التيه على المعدم
قال ياقوت : وقد روى أبو حيان في كتاب الوزيرين من تصنيفه من خبر هذه الأبيات غير هذا ، وقد ذكرناه في أخبار ابن العميد^(١٠٧) . وروى ذلك في أخباره منسوباً إلى أحمد بن محمد^(١٠٨) .

وجاء في أخلاق الوزيرين « لابن حيان » : حدثني ابن خاراجة قال : كان أحمد بن محمد أبو الفرج الكاتب مكيفاً عند ركن الدولة ، وكان أبو الفضل بن العميد لا يوفيه حقّه . .^(١٠٩) وأورد بقية الخبر والأبيات ، وكذلك وردت عند ابن خلكان أيضاً منسوبة إلى أحمد بن محمد الكاتب^(١١٠) وأشاروا جميعاً إلى صلته بركن الدولة إذ كان كاتبه ، وابن العميد إذ كان صاحبه ، ولم تكن لأبي الفرج صلة بها على الإطلاق : ويبدو أن لكنيتهما معا بأبي الفرج أثر في هذا الوهم لدى من نقل عنه ياقوت

ذلك الخبر منسوباً للاصفهاني وتابعه فيه معظم المعاصرين قبل تحصيله وتوثيقه^(١١١) .

على أننا وجدنا د . خلف الله من بينهم^(١١٢) يتنبه على هذا الخطأ ، ليقع في خطأ أفدح ، إذ ذكر أن القصة مع الأبيات منسوبة لدى أبي حيان في أخلاق الوزيرين أو مثالبهما لأبي الفرج علي بن هندو الكاتب (٤٢٥ هـ) وليس لهذا ما يؤيده في كتاب أبي حيان بطبعته ،^(١١٣) ولم نجد أحداً ممن ترجم لابن هندو يذكر له صلة بأبن العميد (٣٦٠ هـ) وبينها زمن بعيد ، وكان علي من كتاب عضد الدولة وليس ركن الدولة^(١١٤) كما توهم د . خلف وهو يحاول تصحيح ذلك الخطأ المشهور ، ويبدو أن مبعث الوهم في ذهنه يعود إلى اشتراكه مع أبي الفرج الاصفهاني في الكنية والاسم واللقب أيضاً ، وأن ابن العميد كان على صلة بأديب يدعى بأبي محمد بن هندو الكاتب ، وهو غير ابن هندو صاحب د . خلف الله المذكور^(١١٥) .

رحلات الاصفهاني

وإذا ما تجاوزنا هذه العلاقات الموهومة ، والرحلات المزعومة ، فإننا نقف لأبي الفرج على بعض الرحلات القريبة أو البعيدة التي كان يقوم بها لقضاء بعض ما يعرض له من حوائج ، ويتصل أثناء ذلك ببعض أصحابه من الأدباء ، دون غيرهم من الرؤساء والأمراء .

(١٠٥) تاريخ الفراء العربى : ١ / ٦١٢

(١٠٦) انظر سوى ما مر ذكره منها : مصادر الدراسة الأدبية : ١٦٤ / ١ ودراسة مصادر الأدب : ١٧٠ / ١ . ومناهج التأليف : ص ٣١٢ ولروخ : ٤٩١ / ٢ واللخوري : ص ٧٤ وتاريخ الأدب في العصر الأيوبي : ١٥١ .

(١٠٧) معجم الأدباء : ١١٠ / ١٣ - ١١١

(١٠٨) م . ٥ : ٨٣ / ٤ .

(١٠٩) أخلاق الوزيرين : ص ٤٢١ ، ومثالب الوزيرين : ص ٢٧٨ .

(١١٠) ولغات الأعيان : ١٠٨ / ٥٩٢ / ٢

(١١١) مقدمة الأغاني (ط دار الكتب) : ٢٢ / ١ ومقدمة المغاتل : ص / ب ومناهج التأليف : ص ٣١٢ ومعظم المراجع السابقة الذكر .

(١١٢) صاحب الأغاني : ص ٨٨

(١١٣) انظر الخامس : ١٠٩

(١١٤) انظر معجم الأدباء : ١٣٦ / ١٣ ، ولغات الوفيات (ط محي الدين) : ٩٥ / ٢

(١١٥) معاهد التصحيح : ١٢٣ / ٢

المعاصرون نديما لهم ، وتنقلوا به بين ممالكهم ، وأرادوا له أن يكون رحالة وأديبا جوالا ، مثل أدباء التروبادور وشعرائهم المعروفين .

على أن هذه الأوهام لم تقف عند حدود علاقاته ورحلاته ، وإنما تجاوزتها الى ما هو أكثر قيمة وأهمية ، اذ داخلت شخصيته وأخلاقه ، ومذهبه ومعتقده ، وعرويته وأصاليته ، فكان لها أكبر الاثر في كتب المؤلفين والدارسين .

شخصيته وأخلاقه

وقد رسمت لابي الفرج في كتب المعاصرين صورة ذات ألوان قائمة ، وظلال شاحبة ، وخطوط متناثرة ، وظهر من خلالها وسخا في ثوبه ونعله ، قلرا في شكله وفعله ، دنسا في طبعه ونفسه بعيدا عن مظاهر الأدب والتهديب السائدة في عصره .

ولم يكتف بعض منهم بنقل هذه الصورة المرسومة في أحد كتب الاقدمين قبل تحصيلها وتوثيقها اذ ليس لها ما يؤيدها ، الى ما فيها من أوهام وشكوك كثيرة ، وإنما زاد على ذلك عدد منهم اذ راح يتقصى أثرها في مؤلفات أبي الفرج وآثار ، ومروياته وأخباره ومختاراته الشعرية وأحكامه ، فانتهى به ذلك الى نتائج تنسجم وأبعاد هذه الصورة الشائثة ، وذاع ذكرها واشتهر أمرها في جميع كتب المعاصرين وأبحاثهم التي تناولت هذا الأديب بالدراسة ، أو « البحث التاريخي الدقيق » (١٢٦) .

وقد أمكن لنا حصر هذه الرحلات ومواضعها بتتبعنا لها في ثنايا كتبه وأسانيده وأشعاره وتبدأ بالكوفة التي وجدناه فيها طالبا للعلم قبل قليل . وذكر في « أدب الغرباء » زيارة له للبصرة ، ولم يكن يعرف من أهلها أحد ، فنزل في أحد خاناتها وخلد زيارته لها بأبيات من شعره كتبها على حائط هذا الخان ، ثم خرج منها طالبا حصن مهدي من أعمال نوزستان ونواحيها (١١٦) وقام بزيارة كوشي في سواد العراق (١١٧) وباجسرا القريبة من بغداد ، وأقام فيها أياما خلدها بأبيات أخرى أيضا (١١٨) .

وأشار في هذا الكتاب الى بعض الزهات القريبة التي كان يقوم بها مع بعض أصحابه الى دير الثعالب القريبة من بغداد (١١٩) أو نهر الابلّة المجاور لها (١٢٠) أما بلاد فارس القريبة في العراق ، فقد زار منها سوق الاهواز (١٢١) وأقام فيها زمنا قصيرا ، ومر في طريقه اليها بموت (١٢٢) وقصدها حصن مهدي من أرض خوزستان المجاورة (١٢٣) .

وتدل بعض أسانيده في الأغاني على زيارته لانتاكية على ساحل المتوسط ، اذ وجدناه يروي بعض أخبار ديك الجن والبحثري عن صديق له من أهلها ، وهو أبو المتصم عاصم بن محمد الانتاكي ، مؤكدا أنه حدثه بها هناك (١٢٤) ، كما تدل بعض أسانيده الاخرى على أنه قام بزيارة للركة على ضفاف الفرات (١٢٥) .

تلك هي المناطق التي صحبت لدينا زيارته لها ، ولم نجد فيها إشارة الى ملك أو خليفة أو أمير ممن جعله

(١١٦) أدب الغرباء : ص ٣٧ .

(١١٧) م . ٥ : ص ٤١ .

(١١٨) م . ٥ : ص ٧٣ .

(١١٩) م . ٥ : ص ٣٤ .

(١٢٠) م . ٥ : ص ٥١ .

(١٢١) م . ٥ : ص ٨٢ و ٩٧ .

(١٢٢) م . ٥ : ص ٣٤ .

(١٢٣) م . ٥ : ص ٣٧ .

(١٢٤) الأغاني : ١٤ / ٦٣ و ٦٥ .

(١٢٥) م . ٥ : ٢٤ / ١١٠ .

(١٢٦) صاحب الأغاني : ص ٧٦ .

عامة ، وأخرى لطيفة خاصة ، وكان يؤكله عليها من يدعوه إليها .

قال مؤلف هذا الكتاب (ياقوت) : وقد ذكر مثل هذا عن أبي رياش اللغوي قال (هلال) : وعلى صنع أبي محمد بابي الفرج ما كان يصنعه ما خلا من هجره فقال فيه :

أبعين مفتقر إليك رأيتني
بعد الغنى فرميت بي من حالق
لست المعلوم أنا المعلوم لأنني
أملت للاحسان غير الخالق

قال ابن الصباي : وحدثني جدي أيضا قال : قصدت أنا وأبو علي الانباري وأبو العلاء صاعد دار أبي الفرج لقضاء حقه . . وكان له سنور أبيض يسميه يقفا . . فقال : انما لحق يقق قولنج فاحتجت الى حقه ، فانا مشغول بذلك . فلما سمعنا قوله ، ورأينا الفعل في يده ورد علينا أعظم مورد لتناهيه في القذارة (١٢٧) .

ذلك هو مجمل ما نقله ياقوت من كتاب أبي الصباي عما يدور حول أبي الفرج من نعوت وأخبار واقوال ، ارتسمت من خلالها صورته ، وانتقلت الى كتب المعاصرين بعده ، فوثقوا بصدقها وصحتها قبل تحصيلها وتوثيق أجزائها ، ودراسة هذه الأقوال والاخبار دراسة موضوعية سليمة تقتضي البحث عنها في مصادر أخرى ، فاذا ما عدنا ذلك بحثنا فيها عما يمكن أن يؤيدها قبل أن تأتي على نقدها باطنيا وخارجيا يمكننا من الوقوف على حقيقتها .

ولدى بحثنا عن هذه الاخبار في تلك المصادر لم نجد لها أثرا فيها ، كما لم نجد لها ما يؤيدها أيضا كما سيتضح معنا بعد حين .

وعلى ذلك فليس أمامنا سوى العودة الى النص نفسه ، ونقده نقدا داخليا وخارجيا يمكن أن يؤدي الى قبوله أو رده . أو يكشف لنا عن جملة من الحقائق الهامة فيه .

وإذا ما بحثنا في كتب القدماء عن أصل هذه الصورة فاننا نعثر عليه في معجم الادباء لياقوت الحموي (٦٢٦هـ) دون غيره من مؤلفات الاقدمين ، اذ نقرأ فيه قوله « حدث الرئيس هلال بن المحسن بن ابراهيم بن هلال الصباي في الكتاب ألفه في أخبار الوزير المهلب . . . قال : كان أبو الفرج الاصفهاني صاحب كتاب الأغاني من ندماء أبي محمد الخصوصيين به ، وكان وسخا قلدا ، لم يغسل له ثوب منذ فصله الى أن قطعه ، وكان المهلب شديد التقشف ، عظيم التنطس ، وكان يحتمل له ذلك لموضعه من العلم . . وكان الناس في ذلك العهد يحذرون لسانه ، ويتقون هجاءه ، ويصبرون في مجالسته ومعاشرته ومؤاكلته ومشاربته على كل صعب من أمره ، لانه كان وسخا في ثوبه ونعله ، حتى انه لم يكن ينزع دراعه الا بعد ابلائها وتقطيعها ، فحدثني جدي ، سمعت هذا الحديث من غيره أن ابا الفرج كان جالسا في بعض الأيام على مائدة أبي محمد المهلب ، فقدمت سكباجة ولقيت منه سعلة ، فبدرت من فمه قطعة من بلغم ، فسقطت وسط الغضارة ، فتقدم أبو محمد برفعها ، وقال : هاتوا من هذا اللون في غير هذه الصفحة ، ولم يبن في وجهه ، انكار ولا استكراه ولا داخل أبا الفرج في هذا الحال استحيا ولا انقباض ، هذا الى ما يجري هذا المجرى على مضي الأيام ، وكان أبو محمد عزوف النفس ، بعيدا عن الصبر على مثل هذه الأسباب ، الا أنه كان يتكلف احتمالها لورودها من أبي الفرج ، وكان من ظرفه في فعله ، ونظافته في ماكله انه كان اذا اراد أكل شيء بملعة كالارز ، أو اللبن وأمثاله ، وقف في جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملعة زجاج مجرودا وكان يستعمله كثيرا فيأخذ منه ملعة يأكل بها من ذلك اللون لقمة ، ثم يدفعها الى غلام آخر قام في الجانب الأيسر ، ثم يأخذ أخرى ويفعل بها فعل الأولى حتى ينال الكفاية لثلا يعيد الملعة الى فيه دفعة ثانية . فلما كثر على المهلب استمرار هذا - مع ظرفه ونظافته جعل له مائدتين احدهما كبيرة

فيها ما ينسجم وصفات أبي الفرج المذكورة ، أو يتفق مع ما ذكر من طبيعة علاقته الطويلة والحميمة مع المهلب .

وإذا ما تجاوزنا ذلك ، فأننا نقع في النص على ملاحظة هامة جدا ، قد يكون فيها مفتاح هذه القضية وسرها ، اذ وجدنا ياقوت يقطع أقوال أبي الصابي وأخباره ويقول معترضا : « وقد ذكر مثل هذا عن أبي رياش اللغوي » مفصحا بذلك عن شكه في صحة ذلك الخبر الذي تبدي أبو الفرج من خلاله على الصورة التي أوردها أبي الصابي ، وقد رواه ياقوت بعد ذلك ضمن أخبار أبي رياش (١٣٤) .

ولدى بحثنا عن أخبار أبي رياش اللغوي ، وقعنا في أقربها عهدا به على فصل كامل في يتيمة الدهر للثعالبي (٤٢٩هـ) عنوانه : « ما أخرج من شعر ابن لنك في الهجاء لأبي رياش » جاء فيه : « وكان أبو رياش باقعة في حفظ أيام العرب وأنسابها وأشعارها . . . ولكنه كان عديم المروءة ، وسخ اللبس ، كثير التنظف ، قليل التنظف ، وفيه يقول ابن لنك . . . وكان مع ذلك شرها على الطعام . . . سيء الأدب في المؤاكلة ، دعاه أبو يوسف الزبيدي والي البصرة الى مائدته ، فلما أخذ في الأكل مد يده الى بضعة لحم فانتهشها ثم ردها الى القصعة ، فكان بعد ذلك اذ احضر مائدته أمر بأن يبيأ ليأكل عليه وحده . ودعاه يوما المهلب الى طعامه فبينما هو يأكل اذ امتخط في منديل العمر ، ويصدق فيه ، ثم أخذ زيتونه فغمزها حتى طفرت نواتها فأصابته وجه الوزير ، فتعجب من سوء أدبه ، وأحتمله لفرط علمه » (١٣٥) .

ثم روى الثعالبي من أخباره التي تجري هذا المجرى أشياء كثيرة ، وطرائف عديدة ، مما سار به ذكره ،

وأول ما يمكن أن نلاحظه في هذا النص ان صاحبه يتحدث فيه عن رجل بينه زمن طويل يقارب القرن من الزمان ، مع أن حديثه عنه يوحى بأنه معاصر له ، أو صاحب وصديق ، وقد بني أقواله وآراءه حوله اعتمادا على خبر لسنا على ثقة من صحة نسبته اليه ، وليس له ما يؤيده من أخباره ولا يدل على هذه الصفات المنكرة ، والنعوت التي رماها بها .

كما أننا وجدنا ابن الصابي يذكر في هذا النص أن أبا الفرج « من ندماء المهلب الخصيصين به » وقال قبل ذلك : « وكانت صحبته له قبل الوزارة وبعدها الى أن فرق بينهما الموت » (١٢٨) ، وأكد ذلك غيره من معاصريه أيضا فقال التنوخي أبو علي (٣٨٤هـ) انه « نديم أبي محمد المهلب » (١٢٩) وقال غيره « وكان منقطعا اليه ، كثير المدح له مختصا به » (١٣٠) وذكروا أنه كان رأس مجلسه ، وأنه كان يجلس الى جانب صاعد خليفته كما روى الحائمين في خبر زيارة ألتنبي لهذا المجلس في بغداد (١٣١) ، وروى ابن الصابي بعض أخبار أنسه وسمره معه ، وكان آخر من ينفض من أصحابه لشدة تعلقه به (١٣٢) .

ثم وصف ابن الصابي في هذا النص نفسه المهلب بآرق الصفات ، وأجمل النعوت ، مما اشتهر به من التقشف والتنطس والتنظف ، وفي ذلك كله ما يدعونا الى استغراب أمر علاقته بأبي الفرج في صورته المذكورة ، ودهشتنا للقول انه كان من ندمائه الخصيصين به ، ومن أبسط ما نعرفه من صفات النديم في ذلك العصر : حسن الأدب ، وجمال الهيئة ، ونظافة المظهر ، وطيب المعشر وما الى ذلك من صفات النديم وأخلاقه التي ألف فيها القدماء كتبا كثيرة (١٣٣) ، وليس

(١٢٨) م. ن. ١٣ / ١٥٥ .

(١٢٩) م. ن. ١٣ / ١٠٨ .

(١٣٠) يتيمة الدهر : ٩٦ / ٣ .

(١٣١) الواضع : ص ١٤ وغزاة الأدب : ٣٨٥ - ٣٨٦ .

(١٣٢) معجم الأدباء : ١٠٩ / ١٣ .

(١٣٣) انظر الفهرست : ص ٢١٣ و ٢١٤ و ٢١٨ و ٢١٩ و ٢٢٠ ومواضع كثيرة .

(١٣٤) معجم الادباء : ١٢٦ / ٢ .

(١٣٥) يتيمة الدهر : ٣٥١ / ٢ .

وأشتهر أمره ، وهجاه به الشعراء ، ووقف عند أصحابه ومعاصروه ، وأق على ذكره معظم من ترجم له أو ذكره .

ومن الواضح أن هناك تشابها كبيرا بين ماورد في نص أبي الصابي من أقوال وأخبار حول أبي الفرج ، وبين ما ذكره الثعالبي حول أبي رياش ، دون أن يقتصر ذلك على الصفات والنعوت والأخبار ، وإنما يتعداها الى الأسلوب والعبارات أيضا ، اذ نقرأ في نص الثعالبي قوله : كثير التقشف ، وسخ اللبس ، واحتمله لفرط علمه . . . كما نقرأ في نص ابن الصابي قوله : شديد التقشف وسخا ، وكان يحتمل له ذلك لموضعه من العلم . . . وفي ذلك كله ما يوحى باختلاط هذه الأقوال وتلك الأخبار في ذهن أبي الصابي ، ويؤكد الشك فيما نسبته الى أبي الفرج منها ، ووجدناه منسوبا الى غيره من معاصريه من الرواة والأدباء من رواد مجلس الوزير المهلب حينما بعد حين ، دون أن يكون من ندمائه الخصبين به وأصحابه ، مما يسوغ صبره عليه ، واحتمال ما ورد منه لفرط علمه .

على أن الأمر لا يقف عند حدود هذا الخبر ، وتلك النعوت وإنما يتعداها الى أجزاء أخرى من نص ابن الصابي الذي أورده ياقوت ، وأبدى شكه في بعض أجزائه ، ونقله عنه من أق بعده من المؤلفين ، ومنهم ابن شاذان الكتبي (٧٦٤هـ) ، الذي وجدناه يقطع أقوال ابن الصابي أيضا ، ويقول في التعليق على البيتين اللذين نسبهما الى أبي الفرج في هجاء المهلب :

« ويروي هذان البيتان للمبتني ، رواهما له تاج الدين الكندي » (١٣٦) وكان ابن خلكان قد أكد ذلك من

قبل (١٣٧) ، كما أكد نسبتهما الى المبتني الحضرمي وغيره (١٣٨) .

ومن خلال ذلك كله يتضح لنا أن ما أورده ابن الصابي حول أبي الفرج من أقوال وأخبار ، وما بناه عليها من نعوت وصفات ، لا يثبت أمام البحث الدقيق ، ولا يقوم على أساس متين ، اذ لم نجد له ذكرا عند غيره ، كما لم نجد له ما يؤيده في مصادر أخرى ، وأبدى شكه في غير ما مؤلف ، ووجدناه منسوبا الى غيره من معاصريه ، مع ما رأيناه فيه من تناقض بين صفات أبي الفرج والمهلب وما بينهما من تباين في الطباع والعادات ، مما يدعو الى استغراب أمر علاقتها الوثيقة مدى العمر كله .

ولم يكن خلال بن أبي اسحق الصابي (١٣٩) (٣٥٩هـ - ٤٤٨هـ) من معاصري أبي الفرج ، (٢٨٤ - بعد ٣٦٢هـ) وإنما كان جده أبو اسحق (٣١٣ - ٣٨٤هـ) أحد زملائه في حلقة الوزير المهلب (٣٥٢هـ) وكان هذا الوزير « لا يرى الدنيا الا به » (١٤٠) اذ كان من خاصة ندمائه وأعوانه ، كما كان أبو الفرج « مختصا به ، ومنقطعا اليه » (١٤١) وأحد شعرائه وندمائه أيضا .

فليس من المستبعد أن يكون بينهما بعض ما جرت العادة به بين الأدباء المتعاصرين من تنافس وصراع ، وقد كان قائما فعلا بين أبي الفرج وعدد من معاصريه كعلي بن المنجم وابنه هرون وأبن سعيد السيرافي وغيرهم ، وكانت له آثاره في مؤلفات أبي الفرج وأشعاره (١٤٢) ، كما كان من آثاره لدى ابن اسحق تلك الأقوال أو الآراء كلها أو بعضها ، مما كان يحدث به حفيده بعد وفاة أبي الفرج بزمان طويل ، ثم انتقل أثر

(١٣٦) فوات الوفيات : ٣٥٣/١ .

(١٣٧) وفيات الأعيان (بولاقي) : ٥٠/١ .

(١٣٨) تنبيه الأديب : ص ٢٠٤ .

(١٣٩) تاريخ بغداد : ٧٦/١٤ .

(١٤٠) معاهد التنصيص : ٦٢/٢ .

(١٤١) بتيمة الدهر : ٩٦/٣ .

(١٤٢) النظر معجم الأدباء : ١٠٩/١٣ - ١٢٧ - ١٢٨ . وبتيمة الدهر : ١٠٠/٣ والفهرست من : ١٧٣ و ٢١٣ .

غيره من معاصريه من ذرية الصفات والخصال كجحظة البرمكي فقال عنه يعد أن نوه بسعة علمه وشاعريته : « وكان - مع ما وصفناه به بعيدا عن أدب النفس ، وكان وسخا ، وفي دينه بعض المهدة ، بل المهدة كلها » (١٤٤) وكذلك كان شأنه مع غيره ممن عرف بمثل هذه الصفات ممن ترجم لهم في كتابه .

كما ترجم له الحافظ المحدث أبو نعيم الأصبهاني (٤٣٠ هـ) في « ذكر أخبار أصبهان » ولم يتعرض له ، أو يشير إلى صفاته وأخلاقه ، وكان أحد معاصريه ، وقد اتصل به ، ولم يقدر له سماع منه (١٤٥) .

وقد وجدنا الثعالبي (- ٤٢٩ هـ) يخصص فصلا كاملا بأخبار أبي رياش وصفاته الدنيئة التي نسب ابن الصابي بعضها إلى أبي الفرج ، دون أن نجد في ترجمته للأصبهاني سوى ما يزينه ، ويرفع من قدره فقال : « وكان من أعيان أدباء بغداد ، وأفراد مصنفها وله شعر يجمع اتقان العلماء واحسان الظرفاء » ولا شئ بعد ذلك سوى سرد بعض مؤلفاته وأشعاره . (١٤٦)

كذلك فعل الخطيب البغدادي (- ٤٦٣ هـ) في ترجمته له ، إذ أورد فيها ما سمعه من السنة بعض تلامذته ومعاصريه حول جرحه وتعديله من أقوال ، وليس فيها إشارة إلى صفاته وأخلاقه أيضا . (١٤٧)

ونستطيع القول ان كتب التراجم التي وقفنا عليها ، وكان لأبن الفرج ذكر فيها تكاد تجمع على ما ورد في هذه المصادر المذكورة من الاشادة بسعة علمه ، وكثرة محفوظه ، وجودة شعره ، وكثرة تأليفه والاشارة إلى صفاته وخصاله إذ لم يكن معروفا بما عرف به أبو رياش وجحظة واضرابهما من شئ الخصال والصفات ، فيشهر به كما شهر بهما ، ويروى ذلك عنه كما روى

ذلك من الجلد إلى الحفيد ، وكان حصيلته تلك الصورة الشائكة التي رسمها له ، وهو يؤلف كتابا في « أخبار الوزير المهلب » ومن حوله من الأدباء من خاصة ندمائه وعلى رأسهم جده وأبو الفرج الأصبهاني .

وقد يدفع بنا حسن الظن إلى الاعتقاد أن أخبار أبي رياش قد اختلطت في ذهن ابن الصابي بأخبار أبي الفرج معاصره لما بينهما من تشابه في بعض الخصائص العلمية ، ولصلتها معا بالوزير المهلب ، وأن جده ربما كان يحدثه عن أبي رياش وأخباره ، فنسب ذلك إلى أبي الفرج ، وكان مهيا له في الأصل .

ومهما يكن في أمر ، فإن علينا أن نبحث عن صورة أبي الفرج الحقيقية بعيدا عن هذا النص ولدى غير صاحبه من المؤلفين من معاصري أبي الفرج وتلامذته الكثيرين ممن ترجم له ، ونقل اليها بعض أخباره ، أو لدى غيرهم ممن روى عنهم هذه الأخبار مباشرة ، واستكمال جوانب هذه الصورة من خلال مؤلفاته وآثاره وأشعاره ، مما يمكننا من الكشف عن أبعادها المختلفة ، وألوانها المتنوعة .

على أننا لا نكاد نعثر في هذه المصادر على كثرتها على ما يعين على رسم هذه الصورة ، وبإمكاننا أن نعزو ذلك إلى أن أصحاب التراجم قلما يطلون الوقوف عند غيرها من الخصال الحميدة أو الذميمة التي تخرج من مألوف عصرهم ، وتستدعي الوقوف عندها حقا

فقد ترجم له ابن النديم (نحو ٣٨٥ هـ) معاصره وأحد أصحابه الذين حدثوا عنه ، فذكر اسمه ونسبه وبعض تصانيفه وقال أثناء ذلك : « وكان شاعرا مصنفًا أديبًا » (١٤٣) دون أن يشير إلى شئ من صفاته وأخلاقه ، بينما وجدناه يطل الوقوف عند ما عرف به

(١٤٣) الفهرست : ص ١٧٢ .

(١٤٤) الفهرست : ص ٢١٤ .

(١٤٥) قيمة الدرر : ٩٦/٣١ - ١٠٠ .

(١٤٦) ذكر أخبار أصبهان : ٢/ .

(١٤٧) تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ - ٤٠٠ .

وقد خلف ميله الى الدعابة آثاره في تأليفه ، فوجدناه يقول في مقدمة الأغاني :

« ولم يزل متنقلاً بها من فائدة الى مثلاً ، ومتصرفاً فيها بين جد وهزل » وأورد فيه بعض الطرف والنوادر ، وعلل ذلك تعليلاً نفسياً تمليه مادة كتابه الطويلة ، « ليكون القارئ ... أنشط لقراءته وأشهى الى تصفح فنونه » . (١٤٩)

على أن ميله الى الدعابة لا ينفي عنه حدة المزاج والطبع ، فكثيراً ما تترافق هاتان الصفتان لدى عدد كبير من الناس ، وتكون الأولى مسخرة للخدمة الثانية ، كما هو الشأن لدى أبي الفرج ، اذ اشتهر باجادة فن الهجاء ، وهو الفن الذي يتفق مع هذه الصفات عادة ، لما فيه من آثار الدعابة والسخرية ، وحدة المزاج والطبع ، فوجدناه يهجو عدداً من أصحابه ومعاصريه من الأدباء هجاء ساخراً يجري مجرى الدعابة ، كهجائه أبا الحسن طازاد ، والقاضي الجهنبي وأبا سعيد السيرافي والبريدي ، في بعض الأبيات من شعره (١٥٠) ، وهجائه على بن المنجم وابنه هرون في كتابين من كتبه سمي أولهم : « الفرق والمعيان بين الأوغاد والأحرار » ، والثاني « صفة هرون » ورد عليه على بن المنجم بكتاب أسماه : « اللفظ المحيط بنقض ما لفظ به اللقيط » (١٥١) .

واذا كنا لا نعرف عن هذه الكتب شيئاً ، فإن في عناوينها ما يوحي بما كان بينه وبين معاصريه من خلافات ، وتؤكد حدة طبعه ، وكان من آثارها تلك الصورة التي رسمها ابن الصابي له ، وتأثر فيها بآراء جده فيه ، وذكر أثناءها أن « الناس في ذلك العهد كانوا يحلدون لسانه ، ويتقون هجاءه » (١٥٢) .

عنهما ، كما لم يتميز بما يتميز به الطبري أو الأنباري من صفات نبيلة فاح عطرها وترددت أصداؤها في كتب الأدب والتراجم ، بل كان وسطاً بين معاصريه في ذلك ، ومن هنا كان هذا السكوت المطبق عن هذه الجوانب في شخصيته لدى تلامذته ومعاصريه ومن ترجم له أو ذكره ، باستثناء ابن الصابي من المتأخرين دون أن تقع في هذه الكتب كلها على شيء من أخباره أو بعض ما يؤيدها ، ما دعانا الى الشك فيها ، كما شك قبلنا من نقلها عنه ، ثم أتينا على توضيح مواطن الضعف فيها ، وأفضى بنا ذلك الى دفعها وردّها .

على أننا لن نعدم وجود بعض الأخبار التي يمكن لها أن تساعدنا في البحث عن صورة أبي الفرج الحقيقية ، بجوانبها الايجابية أو السلبية ، ومن ذلك ما رواه ابن الصابي والتونخي وغيرهما من أخبار علاقته مع الوزير المهلب ، وصحبته الطويلة له ، وقد وصفوه بأنه كان نديماً له ، وهو الوصف الذي يرتبط بجملته من الخصائص التي يجب توافرها في النديم عادة ، كطيب المعشر ، وحسن المظهر وشدة التهذيب وغير ذلك مما أشرنا اليه قبل قليل .

وبما يروى من أخباره التي تدل على لطف مداخله ، وتؤكد سرعة بديته وخاطره ، وحبه للنكتة والنادرة ، وكراهيته للكذب أن القاضي الجهنبي كان يتردد على مجلس الوزير المهلب ، فيورد من الحكايات والأحاديث مالا يعلق بقبول ، أو يدخل في معقول ، ومنها قصة النعنع التي يتشجر فيصنع من خشبه السلالم ، وقد فجرت هذه القصة صبر أبي الفرج الذي نفذ معها ، فحكى له قصة الحمام الذي يبيض ، ثم يفقس عن طست وأباريق ، فطن معها الجهنبي الى قصده منها « فانقبض بعد ذلك عن كثير مما كان يحكيه » (١٤٨)

(١٤٨) معجم الأدباء : ١٢٣ / ١٣ - ١٢٤ .

(١٤٩) الأغاني : ١ / ٢ - ١ .

(١٥٠) انظر الحاشية رقم ٢٥ .

(١٥١) الفهرست : ص ١٧٣ لم انظر : ٢١٣ .

(١٥٢) راجع النص . المذكور سابقاً . معجم الأدباء : ١٠١ / ١٣ .

حتى بديك كنت آلفه
حسن إلى من الديوك رشيق
لهفي عليك أبا النذير لو انه
دفع المنايا عنك لهف شفيق
أبكى اذا أبصرت ريعنك موحشا
بتحنن وتأسف وشهيق
وله من قصيدة في وصف قطه وصفا بديعا أن في
مطلعه على ذكر عدائه التقليدي للفار فقال: (١٥٦)
يا لحذب الظهور قمص الرقاب
لدقاق الأنياب والأذنان
زال همي منهن أزرق تركي
(م) السباليين أثمر الجلباب
قرطوه وشنقوه وحلوه
(م) أخيرا وأولا بالخضاب
فهو طوزا يمشى بحل عروس
وهو طورا يخطو على عناب
حبذا ذاك صاحبا هو في الصبغة (م)
أوفى من أكثر الأصحاب
وله بعد قصائد أخرى في الطير والحيوان ، تعبر عن
ولعه الشديد بها ، وكان على ما يبدو طبيبا خبيراً
بأدوائها ، ف قيل انه من العلماء بالجوارح
والبيطرة (١٥٧) ، وروى أبو اسحق الصابي في خبره أنه
قصده داره مع بعض أصحابه فوجده مشغولاً بحقن يقق
لقولنج لحقه ، فورد عليهم « عظم مورد لتناهيه في
القدارة » (١٥٨) فاعتلوا منه وأنصرفوا ، ثم كانت صلته
بالطير والحيوان سبباً في الاساءة اليه بعد ذلك وقد خلفت
هذه العلاقة آثارها في الأغاني أيضاً ، اذ وقفت فيه عند
عدد كبير من شعراء الطير والحيوان ، وأورد لهم فيها
أشعاراً كثيرة ، وكانت أطول قصيدة رواها في هذا

وقد ورد في بعض أخباره أيضاً بعض ما يدل على
عاداته الصحية التي ترتبط بمزاجه النفسي هذا برباط
وثيق ، فذكر التنوخي أن « من طريف أخبار العادات
أن كنت أرى أبا الفرج الأصفهاني الكاتب نديم أبي
محمد المهلب ، وكان أكلوا بها ، فكان اذا ثقل الطعام
في معدته ، تناول خمسة دراهم فلفلاً مدقوقاً ، ولا
يؤذيه ، ولا تدمع منه عيناه ، وهو مع ذلك لا يستطيع
أن يأكل حصّة . . . فلما كان قبل فاجله بسنوت ، ذهب
عليه العادة في الحمص فصار يأكله ولا يضره ، وبقيت
عليه العادة في الفلفل » . (١٥٣)

واذا كانت هذه الأخبار أو الأقوال قد أوضحت بعض
الجوانب الظاهرة في شخصيته ، فان هنالك جانباً آخر
يكشف لنا عن خفاياها العميقة ، وهو اهتمامه الشديد
بالطير والحيوان ، وحبها ، وشغفه بها ، اذ قامت بينه
وبينها ألفة قوية ، وصلة حميمة تكشف عن نفسه
الشاعرة ، وروحه المرفهة ، فجمع في داره عدداً منها ،
ومن ذلك سنوره الذي كان يدعوه يققاً لشدة بياضه ،
وقد روضه على استقبال الضيوف عند مدخل الدار
ببعض الأصوات والحركات كما روى من أخباره (١٥٤)
وديكه أبو النذير الذي وافاه الأجل المحترم بعد طول
عشرته له ، فراه بقصيدة « من مختار الشعر ونادر
القصيد » كما قال بعض القدماء في تقديرها ، ومنها
قوله: (١٥٥)

خطب طرقت به أمر طروق
فظا لحلول على غير شفيق
فكأنما نوب الزمان محيطه
بي راصدات لي بكل طريق
ذهبت بكل مصاحب ومناسب
وموافق ومرافق وصديق

(١٥٣) معجم الأديب : ١٠٨/١٣ .

(١٥٤) م. ٥ : ١٠٥/١٣ .

(١٥٥) مقدمة الأغاني - ط دار الكتب : ٢٦/١ - ٢٨ .

(١٥٦) معجم الأديب : ١٠٥/١٣ - وزال - فرق - والسبالان : الشاربان - وأجر - مرقط وقرطوه - البس - القرط ، وكذا شفقوه .

(١٥٧) تاريخ بغداد : ٣٩٩/١١ .

(١٥٨) معجم الأديب : ١٠٤/١٣ - ١٠٥ .

الكتاب كله هي قصيدة محمد بن يسير في وصف شاة وهجائها ، وعدة أبياتها واحد وخمسون بيتا من الشعر . (١٥٩)

ذلك هو مجمل ما أمكن لنا الوقوف عليه مما يتصل بشخصية أبي الفرج وصفاته من أقوال وأخبار وأشعار ، على قلة ذلك كما ذكرنا من قبل ، وبيننا السبب فيه ، وسنجد في الحديث عن أخلاقه بعض ما يساعد على الكشف عن جوانب أخرى من شخصيته أيضا .

أخلاقه وسلوكه :

وقد ذكرنا أن أخلاقه لم تكن موضع اهتمام معظم من ترجم له أو ذكره من المؤلفين ، مع ما هو معروف عنهم من كثرة الحديث عن هذا الجانب في حياة الرجال عادة ، ومن ذلك حديثهم عن المرزباني محمد بن عمران (- ٣٧٨ هـ) أحد كبار الأدباء والنقاد من معاصريه ، إذ نجد معظم من يترجم له أو يذكره يشير إلى ولعه بشرب الخمرة ، وغرامه بها ، حتى قيل « وكان عضد الدولة يجتاز ببابه فيقف حتى يخرج إليه ، فيسلم ويسأله عن حاله فيقول : وكيف حال من هو بين قارورتين يعني المحبرة وقدرح النيد » . (١٦٠)

وكذلك كان شأنهم مع ابن دريد ، « وكان قد ابتلى بشرب الخمرة ، ومحببة سماع العيدان » (١٦١) فذكر ذلك عنه كل من ترجم له ، أو روى أخباره ، دون أن يغفلوا الاشارة بسعة علمه ، وصدق روايته وحسن درايته ، شأنه في ذلك شأن غيره من أمثاله من العلماء الذين وقف عند أخبارهم المؤلفون ، ولم يكن هنالك من سبب يدعوهم إلى التستر عليهم ، أو الغض منهم .

على أننا لم نجد أحدا من هؤلاء جميعا يتعرض إلى أخلاق أبي الفرج ، أو يغض منها ، ومنهم عدد كبير من معاصريه وغرمائه ، وأن كان ابن الجوزي (- ٥٩٧ هـ) بعد ذلك قد استنتج من بعض ما ورد في الأغاني وغيره من أخبار الشعراء على أخلاق صاحبه فقال : « وكان يتشيع ، ومثله لا يوثق به وبرأيته ، فانه يصبرح في كتبه بما يوجب الفسق ، ويهون شرب الخمر ، وربما حكى ذلك عن نفسه ، ومن تأمل كتاب الأغاني رأى كل قبيح ومنكر » . (١٦٢)

ومن الواضح أن هذا القول يستند أساسا على ما يمكن أن يتكشف للقارئ من صفات المؤلف وأخلاقه ، دون الاعتماد على أخباره الصحيحة ، وآراء أصحابه ومعاصريه فيه ، وفي ذلك مجال واسع للجدل والنقاش .

فليست أخبار الأغاني مقصورة على الخمرة وشعرائها ، إذ لا مجال للمقارنة بين أخبار هؤلاء الشعراء ، وغيرهم من الصحابة والفقهاء والمحدثين وأهل الجدل والرصانة من شعراء الجاهلية والإسلام وغيرهم ممن يحفل الأغاني بأخبارهم وأشعارهم التي تتجاوز كثيرا أخبار غيرهم فيه وأشعارهم .

وإذا كنا لا نجد في ذكره لشعراء الخمرة أو المجون وروايته أشعارهم ضيرا ، ولم نجد أحدا من القدماء يغض منه بسبب من ذلك ، وإنما وجدناهم يجمعون على الاشادة بالأغاني ومؤلفه ، فإن بإمكاننا مع ذلك أن نقف قليلا عند أهم شعراء الخمرة والمجون في هذا الكتاب ، وسنجد أنفسنا أمام حقيقة قد تدعو إلى الدهشة حقا .

ومن أشهر هؤلاء الشعراء مسلم بن الوليد ، إذ نقرأ في تصدير أبي الفرج لأخباره قوله : « وكان مسلم حسن النمط ، جيد القول في الشراب ، وكثير من الزوارة يقرنه

(٢٥٩) الأغاني : ٢٠/٢٦ . وانظر أخبار أبي مؤاذ : ٢٧٣/١٦ . وطفيل اللثوي : ٣٤٩/١٥ . وحلي بن الرزاع : ٢١٠/٩ . ومعتبه بن مرداس : ٢٢٧/٢٢ .

والقاسم بن يوسف : ١١٨/٢٣ . وغيرهم .

(١٦٠) تاريخ بغداد : ١٣٥/٣ - ١٣٦ . وانظر الفهرست : ص ١٩٦ . وانه الرواة : ١٨٠/٣ . والوفيات : ٣٥٤/٤ . والثلثيات : ١١١/٣ .

(١٦١) للمختصر : ٩٩/٣ . وأنظر معجم الأدياء : ١٢٨/١٨ - ١٢٩ .

(١٦٢) للنمط : ٤٠/٧ . ونقل للنص ابن الأثير في البداية والنهاية ٢٦٣/١١ . وفيه المعنى بدل الفسق .

وإذا كنا لا نجد لدى أصحاب التراجم إشارة إلى أخلاقه وسلوكه ، وإن أبا الفرج نفسه قد روى لنا بعض الأخبار التي تدل على ذلك في كتبه ، ومنها قصة خروجه إلى دير الثعالب في ظاهر بغداد « للنزهة ومشاهدة اجتماع النصارى هناك ، والشرب على نهر يزدجرد الذي يجري على باب هذا الدير » (١٦٨) كما قال في أدب الغرياء .

وروى لنا في هذا الكتاب أيضا قصة أخرى من قصص الشيبية والصبا ، إذ كان يألف فتي من أولاد الجند ، كان في نهاية الحسن ، وسلامة الخلق ، يحب الأدب ، ويميل إلى أهله ، ولم يزل يعمل به قريحته حتى عرف صدرا من العلم ، وجمع خزانة من الكتب ، فمضت له معه سير ومكتابات وأشعار ، كان يتمنى لو جمعها في كتاب مفرد . (١٦٩)

كما روى أبو الفرج نفسه أنه سكر مع الوزير المهلبى وبعض ندمائه ، وانفض مجلسهم ، ولم يبق فيه غيرهما ، فطلب المهلبى منه أن يهجوهم ، وألح في ذلك ، وأقسم عليه ، فهجاه بشطر ، وحلف ألا يكلمه أو يزيد عليه ، فأجازه المهلبى وأكملته (١٧٠) .

وفيما عدا هذه الأخبار الثلاثة التي رواها أبو الفرج نفسه ، فإننا لم نقف على خبر آخر غيرها أو رأى آخر على أخلاقه وسلوكه ، وفي ذلك ما يؤكد أنه كان انسانا غاديا بين معاصريه لم يشتهر أمره بالفسق أو المجون ، ولم يعرف بورع أو تدين ، فيذكر ذلك عنه في جملة ما ذكره أصحابه وتلاميذه على تهتك أو سرف .

وقد تناول بعض المعاصرين هذا الرأي المفرد واليتيم ، كما تناولوا من قبل أقوال ابن الصابي وأخباره

بأبي نواس في هذا المعنى (١٦٦) وقد استغرقت أخباره أكثر من ثمانين صفحة ، وتضمنت كثيرا من أشعاره في أغراض شتى ، دون أن نجد بينها بيتا واحدا في الخمرة أو المجون .

وكذلك كان شأنه مع الرقاشي ، إذ صدر أخباره بقوله : « وكان مع تقدمه في الشعر ، ماجنا خليعا متهاونا بمروته ودينه ، وقصيدته التي يوصي فيها بالخلاعة والمجون مشهورة وأولها : » (١٦٤)

أوصى الرقاشي إلى اخوانه

وصية الحمود من ندمائه .
ثم لا يقع من أخباره التي رواها وأشعاره على بيت آخر له في الخمرة أو المجنون .

أما أخبار أبي نواس ، فإنه اقتصر منها على أخباره مع جنان خاصة ، وأشار إلى أنه افرد سائر أخباره في وضع آخر ، (١٦٥) دون أن يكون لها وجود في الأغاني كله ، ومن المرجح لدينا أنه قد أغفل ذكرها بعد أن وعد به ، ولم تسقط من الكتاب كما هو شائع ومعروف (١٦٦) .

على أن ذلك لا يعني أنه لم يولد هؤلاء الشعراء عنايته ، فالأغاني حافل بأخبارهم وأشعارهم التي تتصل باللهو والمجون ، قدر ما هو حافل بأخبار وأشعار غيرهم من الصحابة والزهاد والفقهاء والمحدثين وغيرهم من الشعراء ، دون أن يكون في ذلك كله دليل على حسن أخلاقه أو سؤنها إذ طالما وجدنا غيره من المؤلفين يعني هؤلاء الشعراء ، ومنهم من خص شعراء الخمرة بكتب مفردة ، « فالشعر بمعزل عن الدين » (١٦٧) كما يقول القاضي الجرجاني في الوساطة .

(١٦٣) الأغاني : ٣١/٢٠ .

(١٦٤) م. ٥ : ٢٤٦/١٦ .

(١٦٥) م. ٥ : ٦١/٢٠ .

(١٦٦) راجع في ذلك بحث : « مواطن الخلل والاضطراب في كتب الأغاني » ، مجلة الناهل - الرباط - ج ٢٧ - م ١٩٨٣ - ص ٣٣٨ - ٣٦٣ .

(١٦٧) الوساطة : ص ٦٤ .

(١٦٨) أدب الغرياء : ص ٣٤ . وانظر في دير الثعالب : معجم البلدان : ٥٠٢/٢ .

(١٦٩) م. ٥ : ص ٨٣ .

(١٧٠) معجم الأديباء : ١٠٨/١٣ .

ومعتقداته في نظر بعض المؤلفين ، وإن كان بعضهم قد أبدى شكه في صحتها ، دون أن يتعدى حدود هذا الشك الى اليقين ، كما تفرض ذلك قواعد البحث الموضوعي السليم .

وما دام الشك قائما في صحة هذه المسألة ، فإن علينا أن نتحرى أصولها وفروعها ، ونتقصى آثارها في مؤلفاته وكتبه ، ونكشف عن حقيقة مذهبه ومعتقد .

ولا بد لنا قبل ذلك من التذكير بظروفه العائلية وظروف عصره السياسية والمذهبية ، إذ كان أبو الفرج يتنسب الى آخر خلفاء بني أمية مروان بن محمد (١٧٤) أو « الشجرة الملعونة » (١٧٥) كما يقول بعض أهل التشيع من المؤلفين ، وقد اجتثت جذور هذه الشجرة من باطن الأرض بعد أن زالت دولة الأمويين ، ثم أصابهم من بعد ما أصابهم من أذى ومقاتل على أيدي أبناء عمومته من العباسيين وأشياعهم ، (١٧٦) ففترقوا في أقطار الأرض بددا ، واتجه عدد منهم الى الأندلس ومصر وأصبهان وغيرها من البلدان المعروفة بمناصرة الأمويين وأهل السنة . (١٧٧)

وقد عاش أبو الفرج حياته في ظل حكم البويهيين ، وكانوا من غلاة الشيعة شأنهم في ذلك شأن معظم الفرس والديلم ، وقد أضفوا على مذهبهم صبغة رسمية بعد استيلائهم على الحكم والخلافة العباسية في العراق وفارس ، وأظهروا تعصبهم الشديد لآل البيت وشيعتهم ، وأكرهوا الناس على مشايعتهم في ذلك (١٧٨) .

وقد كثرت الفتن الطائفية في ذلك العصر ، وزداد التعصب ، وظهرت ردود الفعل على صورة دعوات جديدة ، صار الأدباء والمفكرون مضطرين الى مسايرة

اليتيمة المفردة أيضا ، وتوسعوا في ذلك كثيرا ، فذهب بعضهم الى القول : « وكان مسرفا أشنع الاسراف في اللذات والشهوات » (١٧٩) وأنه كان يهتم بإبراز الجوانب الضعيفة من حياة الشعراء مما يمثل شخصيته وأخلاقه ، فكان الأغاني لذلك « أحفل كتاب بأخبار الخلاعة والمجنون » (١٨٠) دون أن يكون لذلك كله ما يؤكده في الأغاني ، أو في أخبار صاحبه وآراء أصحابه ومعاصريه فيه .

والرأى الذي تدل عليه كتبه وآثاره وأشعاره وأخباره وتراجعه أنه كان وسطا بين معاصريه ، لم تخل حياته من شيء من اللهب في بعض الفترات ، دون أن يعرف بذلك أو يشتهر كما عرف به غيره واشتهر ، ومن هنا كان هذا العكس المطبق حول أخلاقه وسلوكه ، كما كان ذلك السكوت عن صفاته وخصاله ، مما يؤكد أمر توسطه واعتداله ، وقد عبر عن ذلك بنفسه حين قال : « وإن التوسط في كل شيء أجمل ، والحق أحق أن يتبع » (١٨١) .

بيد أن ما ذهب اليه ابن الجوزي وتابعه فيه معظم المعاصرين مرتبط حد بعيد بقوله عنه « وكان يتشيع ، ومثله لا يؤثى به وبرأيته ، فانه كان يصرح في كتبه بما يوجب الفسق . . . » وتلك مسألة أخرى لا تخلو من الوهم والتخليط أيضا .

مذهبه الديني ومعتقده :

اشتهر أمر أبي الفرج بالتشيع في المذهب ، وكان لهذه المسألة ذبول كثيرة في كتب القدماء والمعاصرين ، لما لها من ارتباط بمروياته وأخباره ، وما لها من صلة بشخصيته

(١٧١) النشر الثاني : ٢٨٨ / ١ .

(١٧٢) م. ٥ . وانظر صاحب الأغاني : ص ١٣٢ و ١٤٩ و ١٥١ ومصادر الأدب : ١ / ١٧٠ وأبو الفرج الأصمعي : ص ١٣٤ .

(١٧٣) الأغاني : ٣٨٣ / ١٦ .

(١٧٤) جهرة أنساب العرب : ص ١٠٧ وانظر للمصادر السابقة .

(١٧٥) روضات الجنات : ٢٢١ / ٥ .

(١٧٦) انظر الكامل : ١٧٤ / ٥ والأغاني : ٤٤٣ / ٤ .

(١٧٧) انظر جهرة أنساب العرب : ص ١٠٧ . وظهر الاسلام : ٥ / ٢ .

(١٧٨) انظر في ذلك الكامل : ٣٣٩ / ٨ وابن خلدون : ٨٨٥ / ٣ وفترات الذهب : ٩ / ٣ .

الشريف ، دون أن يشير إلى تشيع فيه ، مع ما لذلك من صلة قوية بموضوع كتابه . (١٨٥)

وروى عنه الدار قطني تلميذه « ولم يتعرض له » (١٨٦) ، كما لم يتعرض له من روى عنه الحديث النبوي من تلامذته كعلي الرزاز وابن دوما وإبراهيم بن مخلد وغيرهم من المحدثين الذين يولون هذا الجانب عنايتهم الشديد كما هو معروف (١٨٧) .

وقتل الينا أبو على المحسن بن أبي القاسم التنوخي بعض أخباره ، ومن ذلك قوله « ومن الرواة المتسعين الذين شاهدناهم أبو الفرج الأصفهاني ، فانه كان يحفظ من الشعر والأغاني والأخبار والآثار والحديث المسند والنسب ما لم أر قط من يحفظه مثله ، وكان شديد الاختصاص بهذه الأشياء ، ويحفظ دون ما يحفظ منها علوما أخرى منها اللغة والنحو والحرفات والسير والمغازي ومن آلة المئامدة شيئا كثيرا ، مثل علم الجوارح والبيطرة وتنف من الطب والنجوم والأشربة وغير ذلك » (١٨٨) .

راوية متسع حقا هذا الذي يحفظ ذلك كله ويرويه . بيد أن كلمة « المتسعين » مع وضوح مقصدها ودلالاتها لما أتى بعدها مما يوضح معناها ، قد نقلت من كتاب الخطيب البغدادي محرفة ومصحفة سهوا أو عمدا إلى : المتشيعين ، فصار أبو الفرج متشيعا وكان متسعا ، ونقل هذه الكلمة على هذه الصورة المحرفة كل من أتى بعد الخطيب من المؤلفين إلى عصرنا هذا ، وصارت من أقوى الأدلة على تشيع أبي الفرج لديهم (١٨٩) .

حكاهم وعامة الناس في عصرهم ، وكان يحكى المكى « يخفي ولاعه لبني أمية أشد الخفاء » (١٧٩) ، وقتل أبو العبر الهاشمي بيد أحد الشيعة « لقولة قالها في حق علي (ر) استحل بها دمه » (١٨٠) ، وتوفي أبو بكر الصولي بالبصرة « مستترا لأنه روى خبرا في حق علي (ر) فطلبته العامة والخاصة لتقتله » (١٨١) ، واتهم ابن المعتز قبل ذلك بالنصب والعداوة لآل البيت من الطالبين والشيعة فأدى ذلك إلى مقتله كما هو معروف من أمره (١٨٢) ، وظل أبو الفرج نفسه يعرض عن ذكر نسبه الأموي الصريح ، ويكتفي من ذلك بالقول في مقدمة الأغاني : « هذا كتاب ألفه علي بن الحسين بن محمد القرشي الكاتب المعروف بالأصفهاني » (١٨٣) .

فاذا ما عرفنا هذه الظروف كلها ، أمكن لنا تقدير موقع أبي الفرج في عصره ، وحاجته الشديدة إلى اظهار المحبة والولاء لآل البيت وأشياعهم ، دون أن يعني ذلك تشيعه في مذهبه الديني ومعتقداته كما هو معروف لدى معظم المؤلفين .

فقد ترجم له ابن النديم معاصره ، ولم يصفه بالتشيع ، كما لم يذكر له كتابا في الفصل الذي خصصه لمؤلفي الشيعة وآثارهم ، مع أن كتابا معروفا هو « مقاتل الطالبين » وغيره ما يمكن أن يدرج في قائمة هذه الكتب والآثار (١٨٤) .

كما ترجم له معاصره أبو نعيم الأصبهاني في « ذكر أخبار أصفهان » وهو خصص برواة الحديث النبوي

(١٧٩) الأغاني : ١٧٣/٦ .

(١٨٠) م. ٥ : ٢٠٤/٢٣ .

(١٨١) وفیات الأعيان : ٣٦٠/٤ .

(١٨٢) طبقات الفقهاء المحققين : مقدمة المحقق : ص ١٢ .

(١٨٣) الأغاني : ١/١ .

(١٨٤) الفهرست : ص ١٧٢ - ١٧٣ وانظر ٣٢٨ - ٢٦٣ - ٢٦٨ - ٢٧٨ - ٢٩٣ .

(١٨٥) ذكر أخبار أصفهان : ٢٢/١ .

(١٨٦) لسان الميزان : ٢٢٢/٤ .

(١٨٧) انظر تاريخ بغداد : ٣٩٨ - ٣٩٩ .

(١٨٨) م. ٥ : ٣٩٩/١١ - وقد روى الخطيب هذا الخبر عن علي بن الحسن التنوخي .

(١٨٩) انظر معجم الأعيان : ٩٦/١٣ وابنه الرواة : ٢٥٢/٢ والوفيات : ٣٠٧/٣ وغيرها من المصادر والمراجع المذكورة .

من الشجرة الملعونة في القرآن ، وداخلها في سلسلة بني أمية وآل مروان ، فكيف يمكن وجود رجل من أهل الأيمان في قوم توجه الى قاطبتهم الألعان على أي لسان ، ومن أي انسان ١٩ « (١٩٥) .

ومع ما في هذا القول من تعصب مدموم الا انه من الأقوال القليلة التي تفصح عن موقف واضح ومحدد من تشيع الأصفهاني ، اذا اعتمد فيه صاحبه على عدد من الأدلة القوية التي تفضي الى نفيه واستبعاده ، ما دام لا يتفق مع أصله ونسبه وبيته ، ولا تفصح عنه كتبه وآثاره وأخباره .

ولسنا نشك في أن الخونساري قد قرأ مقاتل الطالبين أو أطلع عليه وتصفحها اجمالاً كما فعل باغاني ، فلم يجد فيه ما يدل على التشيع ، ان لم يرفها ما رأيناه من صد عنه واعراض .

ومع أن جل المعاصرين قد ردوا أقوال القدماء في تشيع أبي الفرج ، ووثقوا بصحتها ، الا أن بعضهم قد تابعهم في شكهم واستغرابهم لذلك ، ومنهم ذ . محسن غياض في بحثه حول « التشيع وأثره في شعر العصر العباسي الأول » اذ أبدى تعجبه الشديد واستغرابه من موقف أبي الفرج في أغانيه من شعراء الشيعة ، واغفاله ذكر أشعارهم التي تمثل مذهبهم ، وقرن هذا الموقف بموقف ابن المعتز منهم ، وأبدى حيرته لذلك ، لما هو معروف لديه من أمر تشيع الأصفهاني ، فلم يجد لذلك ما يسوغه في ذهنه ولم يتعد حدود هذه الحيرة والاستغراب . (١٩٦) .

كما صرح الأستاذ شفيق جبري أنه لم يجد في الأغاني ما يدل على تشيع صاحبه ، وان كان فيه ما يؤكد تعصبه للأمويين ، فمضى بتتبع أخبارهم فيه ، دون أن يرصد

على ان الأمر لا يقف عند حدود هذه الكلمة المحرفة فحسب ، وانما يتعداها الى ماتفرده به محمد بن أبي الفوارس (٣٣٨ - ٤١٢ هـ) اذ قال « وكان أموياً ، وكان يتشيع » (١٩٠) ولم يكن لذلك ما يؤيده لدى غيره من أصحابه ومعاصريه ومن ترجم له أو ذكره سوى تلك الكلمة المحرفة .

ومهما يكن من أمر فقد شاع تشيع أبي الفرج في كتب المتأخرين ، ولم يكن لهم في ذلك من دليل سوى ما ذكرناه ، ونقله الخلف عن السلف على أنه حقيقة ثابتة أيضاً ، وان كان بعضهم قد أثار حول هذه المسألة شكوكاً مختلفة ، فقال ابن الأثير « وكان شيعياً ، وهذا من العجب » (١٩١) ، وقال الذهبي في العبر : « ومن العجائب أنه مرواني يتشيع » (١٩٢) ، وقال في ميزان الاعتدال : « شيعي وهذا نادر في أموي » (١٩٣) ، وقال ابن حجر : « شيعي زيدي ، وهذا نادر في أموي » (١٩٤) .

غير ان بعض الشيعة من المؤلفين لم يكتف بذلك ، بل أنكر نكرانا مبيناً أن يكون لهذا التشيع المزعوم ظل من حقيقة ، وأيد رأيه بعدة دلائل قوية ، فقال الخونساري « وأياما وجد في كلماته من المديح ، ففيه أولاً أنه غير صريح ، ولو سلم فهو محمول على قصد التقرب الى أبواب ملوك ذلك العصر ، المظهرين لولاية أهل البيت غالباً ، والطمع في جوائزهم العظيمة بالنسبة الى مادحيهم ، كما هو الشأن لدى كثير من شعراء ذلك الزمان ، فان الانسان عبد الاحسان ، مع أي تصفحت كتاب أغانيه المذكور اجمالاً ، فلم أرفيه الا هزلاً وضلالاً ، أو بقصص أهل الملاهي اشتغالاً ، وعن علوم أهل بيت الرسالة اعتزالاً ، مضافاً الى كون الرجل

(١٩٠) تلخيص بلند : ٤٠٠/١١ .

(١٩١) الكامل : ٥٨/٨ .

(١٩٢) العبر : ٣٠٥/٢ .

(١٩٣) ميزان الاعتدال : ١٢٣/٢ .

(١٩٤) لسان الميزان : ٢٢١/٤ .

(١٩٥) روشتات الجنات : ٢٢١/٥ .

(١٩٦) الفصح وأثره في شعر العصر العباسي : ص ٧٢ .

بيد أن أبا الفرج نفسه قد روى لنا في الأغاني قصة تدل على انكار الشيعة لهذا اللقب ، وأنفتها من اقتران اسم الامام به ، فحدثنا أن حजर بن عدي ، وكان من خاصة صحابة علي (ر) ، وقد ألقى القبض عليه بعد القضاء على ثورته على الأمويين ، فوقف بين يدي زياد بن أبيه فقال له : « يا عدو الله ، ماتقول في أبي تراب ؟ فقال : ما أعرف أبا تراب ، قال : ما أعرفك به ، أما تعرف علي بن أبي طالب ؟ قال : بلى ، قال : فذاك أبو تراب ، قال : كلا فذاك أبو الحسن والحسين ، فقال له صاحب الشرط : أيقول لك الأمير أبو تراب ، وتقول أنت لا ؟ قال : أفان كذب الأمير أردت أن أكذب ، أشهد له بالباطل كما شهد ؟ ! » (٢٠١) .

ثم أتى بعد ذلك على ذكر أوصافه فقال انها وردت متفرقة في عدة مصادر وروايات جمع بينها ، فكانت منها هذه الصورة : « كان عليه السلام أسمر ، مربوعا ، وهو الى القصر أقرب ، عظيم البطن ، دقيق الأصابع ، غليظ الذراعين ، حمش الساقين ، في عينيه لين ، عظيم اللحية ، أصلع ناء الجبهة » (٢٠٢) .

ولم يكمل يكمل عبارته الأخيرة حتى وجدناه يقول : « وقد أتينا على صدر من أخباره فيه مقنع ، وفضائله عليه السلام أكثر من أن تحصى » (٢٠٣) دون نجد لهذه الفضائل لديه ذكرا ، كما لم نجد لخلافه مع معاوية ، وحقه في الخلافة أثرا .

بينما وجدناه يركز في اخباره الحسن (ر) على هذا الخلاف ، ويحرص على نقل ما تبادلته مع معاوية من رسائل ، ثم مبايعته لمعاوية ، وتحليله عن حقه في الخلافة ، فمقتله على يد زوجته بمال بذله لها معاوية ، ووعد لم ينجز بتزويجها من ابنه يزيد بعده (٢٠٤) .

أخبار الشيعة والطالبيين وأشعارهم ، وذلك لب الموضوع وجوهه (١٩٧) .

ومع هذه الأقوال والآراء والشكوك ، لانجد أمامنا من سبيل سوى النظر في مؤلفات أبي الفرج وآثاره وأشعاره التي يمكن أن تكشف لنا عن حقيقة مذهبه ، وتؤيد أمر تشييعه أو ترده .

وأول كتاب ألفه الأصفهاني في حياته العلمية هو « مقاتل الطالبيين » الذي يتناول فيه سير نيف ومائتين من قتل الطالبيين وشهادتهم منذ زمن الرسول (ﷺ) الى الوقت الذي انتهى فيه من تأليفه سنة (٣١٣هـ) . (١٩٨)

ويدل عنوان هذا الكتاب - بداءة - على نزعة شيعة ظاهرة ، مع أنه لم يكن أول من تصدى لهذا الموضوع من المؤلفين ، وإنما سبقه اليه عدد كبير من المؤلفين من أهل السنة أو التشيع أو غيرهم ، اذ وجدوا فيه مجالا للتقرب الى الحكام من أشياع الطالبيين ، وأشبعا من خلاله رغبة عامة الناس في عصرهم ، ووجدوا فيه مجالا للشهرة لذلك (١٩٩) .

وليس من العسير علينا استجلاء موقفه من هؤلاء الطالبيين ، ومن كان على صلة بالتشيع منهم بخاصة ، من خلال عرضنا لأسلوبه في تناول أخبارهم ، وصدنا لأقواله فيهم ، وآرائه حولهم .

وأهم شخصية منهم جميعا شخصية الامام علي (ر) ، وقد أفرد لسيرته عشرين صفحة كاملة (٢٠٠) ، بدأها بذكر لقبه : حيدرة ، ثم لقبه الآخر : أبي تراب وأكد أن الرسول (ﷺ) قد لقبه به بعد خلافه مع فاطمة ، وأورد ذلك في سياق حديث مسند ، دون أن يكون في ذلك ما يستغرب في ظاهر الأمر .

(١٩٧) دراسة الأغاني : ص ٢٩ - ٣٩ .

(١٩٨) مقاتل الطالبيين : ص ٤ . والنظر : ص ٧٢١ .

(١٩٩) النظر مقدمة المقاتل : ص ١٣٨ وما بعدها .

(٢٠٠) مقاتل الطالبيين : ص ٢٤ - ٤٥ .

(٢٠١) الأغاني : ١٧ / ١٤٤ - ١٤٥ .

(٢٠٢) للمقاتل : ٢٧ .

(٢٠٣) م : ٥ ، ص ٢٨ .

(٢٠٤) م : ٥ ، ص ٤٦ - ٧٣ .

ومن هؤلاء الطالبين عبد الله بن معاوية العلوي ، « وكان سيء السيرة ، ردي المذهب مستظهراً ببطانة السوء ومن يرمى بالزندقة ، ولولا أن يظن أن خبره لم يقع علينا لما ذكرناه مع من ذكرنا » (٢٠٥) كما قال أبو الفرج في صدر سيرته في المقاتل ، وكان قد اشترط على نفسه في أول هذا الكتاب « أن يقتصر في ذكر أخبارهم على من كان محمود الطريقة ، سديد المذهب ، لامن كان بخلاف ذلك ، وعدل عن سبيل أهله ، وبمذاهب أسلافه ، وكان خروجه على سبيل عبث أو فساد » (٢٠٦) ولم يكن فيها ذكره من أخبار هذا الطالب سوى ما يدل على فساد السيرة والمذهب ، والخروج على سبيل العبث والفساد ، والسطو على القوافل ، وانتهاك الحرمات ، وقد كرر أخباره بصورة أوسع في بعد ذلك بزمان طويل . ولم تكن صورة الطالبين في الأغاني مختلفة عن سابقتها في المقاتل ، وإنما هي أوسع قبلاً ، وأكثر تفصيلاً ، وأقوى دلالة على موقف مؤلفه منهم .

ولم يفرد لعلي (ر) أخباراً فيه ، وإنما أورد بعض أخباره وأقواله في ثناياه ، ولدى تتبعنا لها عبر أجزاء الطويلة لم نقع فيه على خبر من أخبار فضائله ومكارمه وعبقريته وشاعريته أو غير ذلك مما هو شائع ومشهورة في أوساط الشيعة وغيرهم .

ومن هذه الأخبار التي رواها في الأغاني خبرة مع النبي (ﷺ) وقد التمس منه أن يذهب له ابنة حاتم الطائي ، وقد وقفت بين يديه مع أسرى طيء ، فأبى عليه ذلك وقال (ﷺ) : « ان أباه كان يحب مكارم الأخلاق ، وأطلق سراحها » (٢٠٧)

ومنها قصته مع أرملة الزبير بن العوام : وقد بعث يخطبها بعد مقتل زوجها عقب موقعة الجمل ، فلم ترض بذلك ، ثم تزوجها الحسن ابنه من بعد . (٢٠٨) ومنها خبره مع الأحنف بن قيس ، وقد ثارت ثائرة الامام في وجهه ، فأخذ يشتمه في المسجد ويقول له : « حائك وابن حائك ، ومنافق وابن منافق ، وكافر وابن كافر » . (٢٠٩)

وقوله في تفسير قوله تعالى : « الذين بدلوا نعمة الله كفراً » ان المقصود بها « الأفجران من قریش : بنو أمية ، وبنو غزوم » . (٢١٠)

ثم خبره وقد بعث اليه سعيد بن العاص بهدايا جليلة ، وكتب اليه يقول : « اني لم ابعث الى احد باكثر مما بعثت به اليك ، الا شيئاً في خزائن امير المؤمنين » فقال : « لشد ما تحظر بنو أمية تراث محمد (ﷺ) اما والله لئن وليتها لانفضنها نفص القصاص لشراب الوزمة » ثم اورد هذا الخبر برواية اخرى مشابة ، امعانا في توثيقه وتأكيده ، (٢١١) ، ورد فيها قوله : « والله لا يزال غلام من غلمان بني أمية يبعث اليها مما افاء الله على رسوله بمثل قوت الأرملة ، والله لئن بقيت لانفضنها نفص القصاص لودام التربة » ولم يزد ابو الفرج في التعليق على ذلك سوى قوله : « هكذا في هذه الرواية : ودام التربة ، بدل تراب الوزمة » (٢١٢) .

اما « اخبار الحسين بن علي » (٢١٣) فقد استغرقت اكثر من خمس وثلاثين صفحة في الاغاني ، لم يكن للحسين من نصيب فيها سوى ذكر اسمه ونسبه ثم تفرغ ابو الفرج بعد ذلك لشرد اخبار ابنته سكينه مع الشعراء

(٢٠٥) م.٥ : ص ١٦٢ .

(٢٠٦) م.٥ : ص ٥ .

(٢٠٧) الاغاني : ٣٦٤ / ١٧ .

(٢٠٨) م.٥ : ٦٣ - ٦٢ / ١٨ .

(٢٠٩) م.٥ : ١٥ / ٢١ .

(٢١٠) م.٥ : ١٤٨ / ١٥ .

(٢١١) والظر في منهج التوثيقي بحثنا : « مقدمة في النقد التوثيقي عند العرب » مجلة للدراسة دمشق ج ٢٥٦ ، ص ١٩٨٣ ، ص ٧ - ٤٧ .

(٢١٢) الاغاني : ١٤٤ / ١٢ والوزمة : قطعة الكرش ، والتربة : الكرش .

(٢١٣) م.٥ : ١٣٧ / ١٦ - ١٣٨ .

تدل على ذلك وتؤكد صحة ما ذهب اليه بعض النقاد من امر تدينه في شعره .

ولم يبق من اخبار الطالبيين في الاغانى كله سوى « اخبار عيسى بن موسى الهاشمي » وهو احد الائمة المعروفين بالتدين والورع وحسن المذهب والسيرة ، كما اكد ابو الفرج في اخباره التي لم يتجاوز فيها ثلاث صفحات او اقل من ذلك (٢١٩) .

ومما لا يخفي ان ابا الفرج الراوية المتسع كان بإمكانه ان يختار من اخبار هؤلاء الطالبيين غير ما اورده مما لا يدل على بي معهم ، او ميل اليهم في كل الاحوال .

على ان موقفه من الطالبيين وحدهم - مع وضوحه وقوة دلالة - لا يكفي للدلالة على تشييعه أو غير ذلك ، وانما علينا أن نتابع البحث في اتجاهات أخرى لعل أهمها رصد أخبار شعراء الشيعة في الأغاني ، وتحرى موقفه منهم ، عسى أن يفيد ذلك في هذه المسألة .

وقد مر معنا من قبل أن من ذكر تشييعه أشار الى أنه « شيعي زيدي » (٢٢٠) وعلى ذلك فينبغي أن يولى شعراء الزيدية قسطا وافرا من اهتمامه وعنايته ، بيد أننا مع ذلك لا نقع في الأغاني كله على ذكر لغير واحد منهم هو سديف بين ميمون « مولى بني هاشم » ، وكان شديد التعصب لهم في أيام بني أمية (٢٢١) ، ولم يورد من أخباره سوى خبرين قصيرين يدور الأول منها حول خلافه مع بعض أقرانه ، والثاني حول مديحه للمنصور ، وتعرضه بالطلبيين في قصيدته التي يقول فيها هذا البيت الذي اختاره أبو الفرج من مجموع شعره ، ولم يذكر لنا غيره :

والغنيين واما اخبارها مع ابن سريج المغني فقد خصص لها موضعا اخر ايضا . (٢١٤) .

ويعد اخبار الحسين ، او قل اخبار سبكية ، نقع على « اخبار محمد بن صالح العلوي » (٢١٥) فلا نقرأ سوى اخبار سكره وعربدته ، ومعاشرته لاهل المجون والزندقة من بطائنه وخروجه على سبيل السطو والفساد ، وبعض اشعاره في الغزل ومديح المتوكل والمتنصر من خلفاء بني العباس .

اما اخبار عبدالله بن الحسن بن علي (٢١٦) فيدور معظمها حول جدته ام اسحق « وكانت من اهل نساء قریش خلقا » كما ذكر ابو الفرج ، ثم روى لنا طرفا من اخبار امه فاطمة بنت الحسين بن علي ، ومنها وقوفها بين يدي زوجها في ساعات نزعه الاخيرة ، وقد اخذ عليها عهدا الا تتزوج من عبدالله بن عمر بن عثمان بن عفان بعده ، فأقسمت على ذلك ، ثم كفرت عن ميثاقها ، وتزوجت منه بعد موته ، وفي آخر اخباره وجدناه - يقف بين يدي المنصور ، فأخذ يعيره بامهاته ، ثم زج به في السجن .

ولم يكن عبدالله من معاوية العلوي « محمود المذهب في دينه ، وكان يرمي بالزندقة ، ويستولي عليه من يعرف بها ، ويشهر امره فيها ، وكان قد خرج بالكوفة في آخر ايام مروان بن محمد . . وقتله ابو مسلم » (٢١٧) كما ذكر ابو الفرج في صدر اخباره التي اتى فيها على رواية ما يدل على فساده وبجونه وزندقته فحسب .

اما « اخبار علي بن عبدالله الجعفري » (٢١٨) فقد اقتصر منها على خبر يتيم يدل على تدينه ، وروى له ابياتا

(٢١٤) م. ٥ : ٤٢ / ١٧ - ٤٥ .

(٢١٥) م. ٥ : ٣٦٠ - ٣٧٢ .

(٢١٦) م. ٥ : ١١٤ / ٢١ - ١٢٥ .

(٢١٧) م. ٥ : ٢٢٥ / ١٢ .

(٢١٨) م. ٥ : ٢٢٣ / ٢٢ - ٢٢٥ .

(٢١٩) م. ٥ : ٢٤١ / ١٦ - ٢٤٣ .

(٢٢٠) لسان الميزان : ٢٢١ / ٤ .

(٢٢١) الاغانى : ١٣٥ / ١٦ - ١٣٦ .

ياسوء تا للقوم لا كفوا ولا
اذ حاربوا كانوا من الأحرار
واذا ما تجاوزنا شعراء الزيدية الى غيرهم من شعراء
الشيعية ، فاننا نقع في الأغاني على « أخبار الكميت بن
زيد » (٢٢٢) التي استغرقت أربعين صفحة كاملة ، بدأها
بخبير رثائه زيد بن علي في لاميته الشهيرة التي اكتفى منها
برواية بيت واحد فحسب ، بينما وجدناه يروي من
قصيدته في مديح يزيد بن معاوية ثلاثة وعشرين بيتا ،
أضافه الى ما رواه من مدائحه الأخرى في بني أمية ، ولم
يلكر لنا من هاشمياته - وهي من أجود شعره - سوى
عشرة أبيات - وختم أخباره برواية ستة أبيات من قصيدته
في مديح خالد القسري عدو الطالبين والشيعية اللدود .
وكذلك كانت أخبار دعبيل بن علي الخزاعي (٢٢٣)
التي خصها بخمسين صفحة ، بدأها بالإشارة الى تشيعه
فقال : وكان من الشيعة المشهورين بالميل الى علي (ر)
وقصيدته :

« مدارس آيات خلت من تلاوة »

من أحسن الشعر ، وفاخر المدائح المقلوبة في أهل
البيت عليهم السلام ، (٢٢٤) ولم يرو لنا منها سوى هذا
السطر ، كما لم يرو لنا من هاشمياته - وهي جل شعره -
سوى اثني عشر بيتا علق على آخرها بأنه : « ما بلغه أن
الرشيد مات ، حتى كافاه بأقبح مكافأة ، وقال قصيدة
مدح بها آل البيت ، وهجا الرشيد » (٢٢٥)

ومن هؤلاء الشعراء « ديك الجن » وكان شديد
التشعب والعصبية على العرب ، وكان يتشيع تشيعا

حسنا » (٢٢٦) ولم يرو لنا بيتا واحدا منها ، بينما نراه يروي
قصيدته في هجاء ابن عم له كاملة ، وقدم منتخبات من
شعره في تعزية جعفر بن علي الهاشمي ، ثم رثائه .

أما موقفه من أكبر شعراء الشيعة وأشهرهم السيد
الحميري فلا يدل على أثر للتشيع في نفسه ، اذ قال في
صدر أخباره : « وكان يفرط في سب أصحاب الرسول
وازواجه في شعره . . . وليس يخلو من مدح بني هاشم أو
ذم غيرهم عن هو عنده ضد لهم . وتولا أن أخباره كلها
تجري هذا المجرى ولا تخرج عنه ، لوجب ألا نذكر منها
شيئا . . . ولم نجد بدا من ذكر أسلم ما وجدناه له
وأخلاها من سب أخباره على قلة ذلك » (٢٢٨) .

وكان عتية بن مرداس من صحابة علي (ر) وأنصاره
« وهو شاعر مقل ، مخضرم ، هجاء خبيث اللسان
بذيء ، وابن قسوة لقب لزمه في نفسه » (٢٢٩) وقد
اقتصر من أخباره على ما يدل على ذلك فحسب ، كما ذكر
لنا خبره وقد قصد عبد الله بن عباس وكان يتولى البصرة
لعلي - ومدحه فقال له : « وما مروءة من يعصي
الرحمن ، ويقول البهتان ويقطع ما أمر الله به أن يوصل ا
والله لئن أعطيتك لأعيننك على الكفر
والعصيان » (٢٣٠) .

ولم نجد في أخبار أبي الأسود اللؤلؤي سوى ما يؤكد
تحامل أبي الفرج عليه ، اذ اختار منها ما يدل على بخله
وطمعه وتقلب هواه ومصانعته للأموين وشكه في صحة
خلافة علي (ر) كما أكد ذلك القشيري في آخر خبر رواه
أبو الفرج عنه قبل أن ينتقل الى وفاته . (٢٣١)

١٢٢) م. ٥ : ١/١٧ - ٤٠ .

٢٢٣) م. ٥ : ١١٩/٢٠ - ١٨٦ .

٢٢٤) م. ٥ : ١١٩/٢٠ .

٢٢٥) م. ٥ : ١٨٠/٢٠ .

٢٢٦) م. ٥ : ٥١/١٤ .

٢٢٧) م. ٥ : ٥١/١٤ .

٢٢٨) م. ٥ : ٢٣٠/٧ .

٢٢٩) م. ٥ : ٢٢٦/٢٢ .

٢٣٠) م. ٥ : ٢٢٨/٢٢ .

٢٣١) م. ٥ : ٢٩٧/١٢ - ٢٣٤ .

والثناء عليه فقال : « واقتصرت من أخباره على ما ذكرته ، دون ما يستحقه من التفضيل والتبجيل والثناء الجميل » (٢٣٥)

وكان ابن المعتز أشد انحرفا عن آل البيت والشيعة من إبراهيم ، فتعرض لذلك إلى هجوم عنيف من أنصارهم ، فدافع أبو الفرج عنه دفاعا حاراً رد فيه على الطاعنين عليه ، وغض من أقدرهم ، ورفع قدره فقال : « ولكن أقواماً أرادوا أن يرفعوا أنفسهم الوضيعة ، ويشيلوا بذكرهم الخامل ، فلا يزدادون بذلك الا ضعة ، ولا يزداد الآخر الا ارتفاعاً ... عدلوا عن ثلثه في الآداب إلى التشنيع عليه بأمر الدين ، وهجاء آل أبي طالب » (٢٣٦) وأسهب في الأب عنه ، وأطال في ذكر فضائله وسعة علمه ورجاحة عقله ، وأورد من أخباره وأشعاره ما يدل على ذلك ويؤكد ، وله في الدفاع عن شعره موقف آخر بديع (٢٣٧) .

وكذلك كان مروان بن أبي حفصة معروفًا بالنصب والانحراف عن الشيعة والطلالين وقد أفرد أبو الفرج أخباره في موضعين مختلفين من الأغاني ، أتى في الأول منها على سرد أخباره مع المتوكل ومذائحه فيه ، ونخص الثاني بأهاجيه في الشيعة والطلالين ، وكان أول خبر منها بعد استناده : « دخل مروان على المتوكل فأنشده قوله :

سلام لي جمل وهيئات من جمل

ويا حبذا جمل وإن صرمت حبلي

وهي من مشهور شعره ، وفيها يقول :

أبوكم علي كان أفضل منكم

أباه ذوو الشورى ، وكانوا ذوى فضل

وماء رسول الله إذ ساء بته

بخطبته بنت اللعين أبي جهل

وأخر ما يمكن أن نقف عنده مما يتصل بشعراء الشيعة وأشعارهم في الأغاني تلك القصيدة الشهيرة التي تنسب إلى الفرزدق في مديح الإمام زين العابدين علي بن الحسين ومنها :

يفضي حياء ويفضي من مهابتة

فما يكلم إلا حين يستسم

وقد أطال أبو الفرج الوقوف عندها ، ونخص حديثه عنها بخمس صفحات ليؤكد أنها للحزين الكناني في مديح عبد الله بن عبد الملك بن «روان» (٢٣٨) .

ذلك هو مجمل ما ورد في الأغاني من أخبار شعراء الشيعة وأشعارهم ، وقد لاحظنا بخله الشديد في رواية أشعارهم التي تمثل مذهبهم ، وحرصه على إبراز مثالبهم ، والغض منهم ، وليس في ذلك كله ما يؤيد من يرى في التشيع مذهبا له .

على أن البحث الموضوعي السليم يقتضي منا السير في اتجاه مغاير ، ! ورصد أخبار الناصبيين والعثمانيين والأمويين في الأغاني ، والكشف عن موقف الأصفهاني منهم ، مما يمكن أن يعين على تبين جوانب أخرى قد تكون أكثر قيمة وأهمية .

ولعل أجدرهم بحقد الشيعة وعدائهم أهل النصب لكراهيتهم الشديدة للطلالين وشيختهم وعلى رأسهم إبراهيم بن المهدي « وكان شديد الانحراف على علي بن أبي طالب وشيخته » (٢٣٩) كما قال أبو الفرج في صدر أخباره ، إلا أنه لم يدع فضيلة أو مكرمة إلا ونعته بها وقال : « وكان رجلاً عاقلاً فها ديناً أديباً شاعراً » . (٢٤٠) وروى من أخباره الكثيرة التي تجري هذا المجرى أطرافاً عديدة ، ووجد نفسه مقصراً في حقه

(٢٣٢) م. ٥ : ٣٢٥ / ١٥ - ٣٢٩ .

(٢٣٣) م. ٥ : ١٢٦ / ١٠ .

(٢٣٤) م. ٥ : ١٢٦ / ١٠ .

(٢٣٥) م. ٥ : ٩٦ / ١٠ .

(٢٣٦) م. ٥ : ٣٧٦ - ٣٧٥ / ١٠ .

(٢٣٧) راجع في ذلك كتابنا « فصول في النقد العربي وقضاياه » ص ٢٥٨ - ٢٥٩ . ويحتمل في مجلة « الموقف الأدبي » دمشق - ح ١٤١ و ١٤٢ و ١٤٣ خاص بالقرص ١٨٠ -

١٨١

مع هذه الفئة من الناصبيين اذ وجدناه شديد الاعجاب بهم ، ومدافعا عنهم ، ومكثرا في سرد أخبارهم التي تمثل مذهبهم ، ورواية أشعارهم التي تجري هذا المجرى .

ولم يكن موقفه من بعض من ذكر أخبارهم من العثمانية مختلفا عن ذلك ، ومنهم نائلة بنت الفرافصة زوج عثمان بن عفان (ر) اذ نفذ الى أخبارها من خلال بيتين مما يغني فيه من شعرها في رثاء زوجها ، وجعلها مقصورة على خبر مقتله رواية عنها ، اذ كانت معه او حاولت دفع السيوف عنه ، ففقطعت أصابعها وأكملت طريقها الى رقبة الخليفة الراشدي ، ثم نقل الينا رسالتها الى معاوية تستحثه فيها على الأخذ بشأه ، وتصف مقتله ، وتقول في أولها : « وكان علي من المحرضين ، ولم يقاتل معه ، ولم ينصره ، ولم يأمر بالعدل الذي أمر الله به » (٢٤١) .

كما تقول في آخرها :

« ورحمة الله على عثمان ، ولعن الله من قتله ، وصرعهم في الدنيا مصارع الخزي والمذلة ، وشغى منهم الصدور » (٢٤٢) . وكان أثناء ذلك قد روى قصيدتها المؤثرة في رثائه ولعن قتلته كاملة ، كما روى لنا من قبل قصيدة أخرى في رثائه لكعب بن مالك الأنصاري شاعر الرسول (ص) (٢٤٣) .

أما أخبار الأمويين وشعرائهم في الأغاني فهي كثيرة جدا ، اذ استغرقت أكثر من نصف كتاب الأغاني ، وقد أورد فيه أخبار نحو من مائة وخمسين شاعرا من شعرائهم ، دون غيرهم ممن كان في عصرهم من الشعراء ، وكان يفيض في رواية أخبارهم وأشعارهم التي قالوها في مدحهم ، وقد تقصى الأستاذ شفيق جبيري ذلك عبر أجزاء الأغاني ، وأورد أدلة كثيرة

فلزم رسول الله صهر أبيكم
على منبر الاسلام بالمنطق الفصل
وحكم فيها حاكمين أبوكم
هما خلعا خلع ذي النعل للنعل
وقد باعها من بعده الحسن ابنه
فقد أبطلا دعوا كما الرثة الحبل
وخلتيموها وهي في غير أهلها
وطالبتموها حيث صارت الى الأهل
فوهب له المتوكل مائة ألف درهم (٢٣٨) .

ومن الملاحظ أن أبا الفرج قد اختار من هذه القصيدة هذه الأبيات دون غيرها ، ولم يحد في ذلك حرجا في نفسه ، ولطالما وجدناه يحجم عن رواية كثير مما قالته الشعراء في آل البيت وشيعتهم من مدائح وأشعار كما مر منا قبل قليل .

ولم تكن قصيدة أبان اللاحقي في تأكيد حق العباسيين بالخلافة ، ودحض حجج الشيعة وتفيندها بأقل من سابقتها ، وقد روى لنا منها خمسة أبيات لعلها أهم ما فيها مما يمثل ذلك الغرض وقال بعد ذلك : « وهي طويلة قد تركت ذكرها لما فيه » (٢٣٩) .

ومما يلحق بهذه الفئة من الناصبيين خالد القسري ، اذ كان من ألد أعداء الشيعة وأحد عمال بني أمية وقادتهم قبل ثورته عليهم ، وتنكيل هشام بن عبد الملك به ، وقتل ابنه والتمثيل بجثته كما روى أبو الفرج من أخباره ، وأبدى فيها تعامله الشديد عليه ، وذلك مرتبط - في نظرنا - بهذه الأخبار ، فكان جديرا باللعن والشتيمة لديه (٢٤٠) .

ومهما يكن من أمر فلسنا نخفي الأصفهاني من تعاطف

(٢٣٨) الأغاني : ٢٣ / ٢٠٦ - ٢٠٧ .

(٢٣٩) م . ٥ : ٢٣ / ١٦١ .

(٢٤٠) م . ٥ : ٢٢ / ١ - ٢٩ .

(٢٤١) م . ٥ : ١٦ / ٣٢٥ .

(٢٤٢) م . ٥ : ١٦ / ٣٢٦ .

(٢٤٣) م . ٥ : ١٦ / ٢٢٨ - ٢٢٩ .

الحكم بن أبي العاصي وقد بكى حين رأى رأس الحسين (ر) ورثاه بشعر مؤثر^(٢٤٨) ، وخبر عبدالله بن الحسين بن علي الطالبي وقد طلب من العجلي أن ينشده قصيدته في رثاء بني أمية ، فأنشده منها واحدا وعشرين بيتا رواها أبو الفرج كلها ، فبكى محمد بن عبد الله فقال له عمه الحسن بن حسن بن علي : « أتبكي على بني أمية وأنت تريد ببني العباس ما تريد ؟ فقال : والله يا عم لقد نقمنا على بني أمية ما نقمنا ، فما بنوا لعباس الا أقل خوفا لله منهم ، وإن الحجة على بني العباس لأوجب منها عليهم ، ولقد كان للقوم أخلاق ومكارم وفواضل لأبي جعفر »^(٢٤٩)

أما مدائح الأمويين فقد أفاض في روايتها ، ومن ذلك قصيدة العجلي في مديح هشام بن عبد الملك وبني أمية التي روى منها أربعين بيتا كاملة فكانت من أطول ما رواه الشعراء في كتابه^(٢٥٠) وقصيدته الأخرى فيهم وقد روى منها واحدا وعشرين بيتا ،^(٢٥١) كما روى من رثائه إياهم مثل هذا العدد أيضا^(٢٥٢) ، وروى من قصيدة العدلي بن الفرخ في مديح الحجاج والأمويين سبعة وثلاثين بيتا^(٢٥٣) ، ومن مدائح مروان بن أبي حفصة وعدى بن الرقاع وأعشى ربيعة وأميرة بن أبي عائذ والأخطل والفرزدق وجريز وغيرهم كثير من الشعراء السدين أطال في رواية أشعارهم في الأمويين ، ومدائحهم .

ومن خلال ذلك كله يمكن أن نؤكد بثقة تامة تعصبه الشديد لآله من بني أمية ، وانحرافه عن هو ضد لهم من الشيعة والطلبين ، وميله الى اعدائهم من الناصبية

ومتنوعة تؤكد انحيازه للأمويين ، ودفاعه عنهم ، وحرصه على اظهار محاسنهم الكثيرة التي تطفن الى بعض سيئاتهم التي لم يغفل ذكرها وروايتها أيضا^(٢٤٤) .

ومما يمكن أن نضيفه الى ذلك أمورا كثيرة منها تمجيد أبا سفيان واكباره ، فأفاض في الحديث عن مكانته الرفيعة في الجاهلية والاسلام ، وتقديم الرسول (ص) له ، واکرام هرقل إياه ، وسبقه الى تأسيس حلف الفضول في الجاهلية ، وغير ذلك من مكارمه الكثيرة التي حرص على ذكرها في مواضع مختلفة من كتابه^(٢٤٣) .

وكثيرا ما وجدناه يقف موقف المدافع عن الأمويين ، ويدحض التهم اللاصقة بهم ، ومن ذلك قصة وضاح اليمن مع زوجة الوليد بن عبد الملك ، اذ قام بنفيها والحكم بنحليها ، وأورد على ذلك عدة روايات مختلفة ، وأكد أن أحد الزنادقة الشعوبيين قد صنع هذا الخبر^(٢٤٦)

كما حاول نفي ما يلصق بالوليد بن يزيد من الأشعار التي تدل على كفره فقال : « وله أشعار كثيرة تدل على خبثه وكفره ، ومن الناس من ينفي منه ذلك وينه ، ويقول انه نحله وألصق به »^(٢٤٧) دون أن يورد على ذلك أي دليل آخر .

وقد لاحظنا أنه يركز على إبراز جانب خفي من علاقة الأمويين بالطلبين قلما وجدنا غيره يلم به أو يشير اليه ، وهو الجانب الإيجابي من هذه العلاقة ، وقد أكد هذا الجانب في مناسبات كثيرة منها قصة عبد الرحمن بن

(٢٤٤) دراسة الأملاني : ص ٢٨ - ٤٣ .

(٢٤٥) الأملاني : ٣٤١/٦ - ٣٥٦/١٧ و ٢٧٨/١٧ .

(٢٤٦) م. ٥ : ٢٢٤/٦ .

(٢٤٧) م. ٥ : ٢/٧ .

(٢٤٨) م. ٥ : ٢٦٣/١٣ .

(٢٤٩) م. ٥ : ٢٩٨/١١ .

(٢٥٠) م. ٥ : ٣٠٤/١١ - ٣٠٧ .

(٢٥١) م. ٥ : ٣٠٧/١١ - ٣٠٩ .

(٢٥٢) م. ٥ : ٢٩٨/١١ - ٢٩٩ .

(٢٥٣) م. ٥ : ٢٣٢/٢٢ - ٢٣٥ .

العرقية والعنصرية التي تتعارض ومبادئ الدين الحنيف ، وتؤدي في النهاية الى هدم اركانه .

وقد وردت هذه الحملة القوية اثناء حديثه عن نسب الشاعر ابي عيينه وقد طعن فيه بعض اهل الشعب والمثالب من امثال : « الهيثم بن عدي ، وابن عبيدة ، وابن مزروع ، وسائر من جمع كتابا في المثالب » ثم قال : « وليس هذا من الاقوال المعول عليها ، لأن أصل المثالب زياد لعنه الله لما ادعى الى ابي سفيان ، وعلم ان العرب لا تقر له بذلك مع علمها بنسبه ، ومع سوء آثاره فيهم ، عمل كتاب المثالب ، فالصق بالعرب كلها عيب وعار ، وحق وباطل ، ثم بني على ذلك الهيثم بن عدي وكان دعيا - فأراد ان يعر اهل البيوتات تشفيا منهم ، وفعل ذلك ابرعبيدة معمر بن المثنى ، وكان اصله يهوديا واسلم جده على يدي بعض آل ابي بكر الصديق (ر) ، فانتمى الى ولاء بني تميم ، فجلد كتاب زياد ، وزاد فيه ، ثم نشأ غيلان الشعبي لعنه الله ، وكان يوري عنه في عوراته للاسلام بالشعب والعصبية ، ثم انكشف امره بعد وفاته ، فأبدع كتابا عمله لطاهر بين الحسين وكان شديد الشعب والعصبية ، خارجا عن الاسلام بأفَاعيله ، فبدأ فيه بمثالب بني هاشم ، وذكر مناكحهم وامهاتهم وصنائعهم ، وبدأه بالطيب الطاهر رسول الله (ﷺ) فغمصه وذكره ، ثم الى بين اهل بيته الأذكىاء النجباء ، ثم ببطون قریش على الولاء ، ثم بسائر العرب ، فالصق بهم كل كذب وزور ، ووضع عليهم كل خبر باطل ، واعطاه طاهر على ذلك مائة ألف درهم فيما بلغني » (٢٥٤) .

ومع ما يمكن ان يكشف عنه هذا النص الهام من حقائق تدل على موقفه من الشعوبيين واصحاب المثالب ، وادراكه العميق لحقيقة غاياتهم ومقاصدهم وطبيعة مذاهبهم واهوائهم ، الا اننا وجدنا بعض المعاصرين يحذر من شعوبيته (٢٥٥) . ويرى الاستاذ محمد كرد على انه « من جملة المؤلفين المتعصبين ممن لم

والعثمانية واضرابهم ، وفي ذلك ما يدفع رأى من يرى في التشيع مذهباً له ، اعتماداً على قول يتيهم مفرد ، أو كلمة محرقة ، دون أن يكون لذلك القول ما يؤيده لدى أصحابه وتلامذته ومعاصريه ممن ترجم له أو ذكره أو نقل إلينا أخباره ولم نجد له صدى في كتبه ومؤلفاته وأثاره وأقواله ، وهي خير دليل على ذلك في نهاية المطاف .

وإذا كنا قد أفضنا في البحديث عن هذا الجانب الهام من شخصية هذا الأديب الكبير ، وصححنا بذلك وهما تاريخياً ظال أمده ، فإن ذلك مرتبط في نظرنا بأصول البحث العلمي الدقيق ، اذ يفرض علينا توثيق كل ما يتصل بالشخصية موضوع البحث من أقوال وآراء ، دون النظر في قيمتها وأهميتها ، قدر ارتباطه - في نظر كثير من القدماء وغيرهم - بمرويات أبي الفرج وأخباره وأحكامه النقدية والتاريخية كما هو الشأن لدى ابن الجوزي وغيره ، وقد يتعدى ذلك بعض الدارسين في عصرنا فيؤكد تشعبه فضلاً عن تشيعه .

أبو الفرج والشعوبية :

ومن المعروف ان العصر العباسي قد حفل بعداوات شتى ، ونزعات متباينة ، ومذاهب مختلفة ، كان من أهمها وابعدها اثراً في تاريخ العرب والمسلمين الدعوة الشعوبية التي تمثل خلاصة الصراع العنصري والفكري الدائر ما بين العرب وانصارهم ، والفرس واشياعهم في ذلك العصر .

وقد كانت لهذا الصراع اسباب عديدة ، ونتائج خطيرة ، لا مجال للحديث عنها في هذا المقام فليس يهمنا من ذلك سوى ما يتصل بأبي الفرج فحسب .

وكنا قد ذكرنا من قبل انه عربي صليبي ، ينتهي نسبه عند جده السابع مروان بن محمد آخر خلفاء بني أمية وأجزمهم ، فكان لذلك اثره في شخصيته وكتبه كما مر معنا قبل قليل ، كما كان له اثر مماثل في حملته العنيفة على الزنادقة والشعوبيين ، فأكد ارتباط دعوتهم بنزعتهم

(٢٥٤) م . ٥ : ١٧/٢٠ .

(٢٥٥) دراسة الأدهني : ص ٥٠ .

على أننا وجدنا الخطيب يذكر له كتابا آخر من كتبه باسم : « أيام العرب ومثالبها » وقد ورد عند غيره من القدماء باسم : « أيام العرب » فحسب ، وتفرد بهذا الدليل وحده (٢٥٩) .

ونسب إليه الأب اليسوعي - من جملة ما نسب إليه من كتب باسم : « أعيان الفرس » وهو من تأليف أبي الفرج علي بن حمزة الأصفهاني ، أحد معاصري أبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني وكان لذلك اثره في هذا الخلط ، ان كان ابن حمزة فارسي الأصل (٢٦٠) .

ولعل في ذلك كله ما دعا الاستاذ كرد علي وغيره الى القول بشعوبيته ، وتعصبه على العرب ، وهو القول الذي يلجج في قائمة الاقوال الاخرى الكثيرة التي وقفنا عليها ، ولم نجد لها ما يؤيدها ، دون ان تنجوفاته من شيء منها ايضا .
وقالته :

ولم تنج وفاة الأصفهاني من شيء مما مر ذكره ، اذ نقلت الينا حول تحديد زمنها عدة اقوال مختلفة اكتسب واحدا منها الشهرة دون غيره ، دون ان يكون له ما يؤيده ايضا .

فقد ذكر ابن النديم معاصره وصاحبه انه « توفي سنة نيف وستين وثلاثمائة » (٢٦١) وقال ابو نعيم الأصفهاني « احدثه ببغداد ورأيت ، ولم يقدر لي منه سماع ، وتوفي سنة سبع وخمسين وثلاثمائة ببغداد » (٢٦٢) بينما قال تلميذه محمد بن أبي الفوارس انه « توفي سنة ست وخمسين وثلاثمائة » (٢٦٣) ، واكد الخطيب البغدادي ذلك فقال : « وهذا هو القول الصحيح في وفاته » (٢٦٣)

تسلم نفوسهم من الشعوبية ، وكان التشيع غالبا عليهم » (٢٥٦) .

دون ان يكون لهذا الرأي ما يبرره ، اذ لم يدل عليه بأي دليل ، على الرغم من خطره ، ومجانبته للحق والصواب .

على أننا مع ذلك ربما جاز لنا ان نعتقد انه استند على ما ورد في كتب بعض الاقدمين والمعاصرين من تحريف لاسماء بعض كتب أبي الفرج ، ومنها كتاب « التعديل والانتصاف » وقد ذكره أبو الفرج في معرض حديثه عن اشعار بعض الشعراء فقال : « وسائرهما مذكور من جبهة انساب العرب الذي جمعت فيه انسابها واخبارها ، وسميته :

التعديل والانتصاف . . ولاسد اشعار كثيرة ، وسائرهما يذكر في كتاب النسب مع اخبار شعراء القبائل » (٢٥٧) واذا كان معظم من ذكر هذا الكتاب قد جعل منه كتابين او ثلاثة كتب مختلفة ، فان عددا منهم قد ذيله بديول غريبة ، فورد عند ياقوت باسم : « التعديل والانتصاف في اخبار القبائل واشعارها » ، واختار ابن واصل ان يسميه : « التعديل والانتصاف في آثر العرب » وازداد القفطي وابن خلكان والياضي واليسوعي وغيرهم الى ذلك كلمة : ومثالبها ، بينما ابدلها صاحب الكشف بكلمة : وامثالها ، واصر بروكلمان على ان يسميه : « التعديل والانتصاف في مثالب العرب ومعانيها » مؤكدا انه ورد كذلك في تاريخ الخطيب ، دون ان نجد لهذا الكتاب ذكرا فيه ، كما لم نجد غيره احدا يذكر له كتابا بهذا الاسم (٢٥٨) .

(٢٥٦) مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق ، ج ٣ ، ص ٨ ، آذار ١٩٢٨ .

(٢٥٧) الألفي : ٣/٢٢ - وانظر : ١٤/١ .

(٢٥٨) انظر : معجم الأدباء : ٩٨/١٣ ، وتحرير الألفي : ٥/١ ، وكشف الظنون : ٤١٩/١ و٦٠٥ ، وانه الرواة : ٢٥٢/٢ ، والوفيات : ٣٠٨/٣ ، ومرتة الجنان :

٢٦٠/٢ ورواة الفلك والمثل : ١٢/١ ، وروكلمان : ٧٠/٣ .

(٢٥٩) انظر : تاريخ بغداد : ٣٩٨/١١ ، والمعجم : ٤٠/٧ ، والوفيات : ٣٠٨/٣ وانه الرواة : ٢٥٢/٢ ، والبدلية والبدلية : ٢٦٣/١١ ، وكشف الظنون : ٢٠٤/١ .

(٢٦٠) انظر روات الفلك : ١٣/١ ، والفهرست : ص ٢٤١ ، وكشف الظنون : ١٢٨/١ .

(٢٦١) الفهرست : ص ١٧٣ .

(٢٦٢) ذكر اخبار اصفهان : ٢٢/٢ .

(٢٦٣) تاريخ بغداد : ٤٠٠/١١ .

وفي ذلك ما يدل على ان خلافا ما كان يدور بين المؤلفين حول هذا الأمر .

ونقل ياقوت قول ابن أبي الفوارس من تاريخ الخطيب ، وعلق عليه بقوله : « وفاته هذه فيها نظر ، وتفتقر الى التأمل » (٢٦٦) وذكر انه وجد في كتابه « أدب الغرباء ما يدل دلالة قاطعة انه كان حيا سنة (٣٦٢هـ) .

وقد وصل الينا هذا الكتاب بعد طول غياب ، وتم تحقيقه وطبعه ، فوجدنا فيه ما يؤكد كلام ياقوت حقا ، ويوثق ما نقله منه من اخبار تدل دوما ريب على انه كان حيا سنة (٣٦٢هـ) (٢٦٥) وفي ذلك ما يؤيد صحة قوله معاصره ابن التديم انه توفي في حدود هذا التاريخ ، بينما تظل الاقوال الاخرى مفتقرة الى ما يؤيدها ، على الرغم من شهرة قول ابن أبي الفوارس بين المؤلفين

والدراسين ، والشهرة لا تكسب الرأي الصحة ، كما اعتقد بذلك معظم من تناول هذا الاديب الكبير بالبحث والدراسة ، واعتمدوا في ذلك على بعض الاقوال المفردة ، او الاخبار اليتيمة ، او الآراء المشهورة قبل تحصيلها وتوثيقها ، كما تفرض ذلك اصول البحث السليم ، مما ادى بهم الى تلك المزالق الخطيرة ، والنتائج غير السليمة التي انتهوا اليها ، فانظلمت معها شخصيته وآثاره او كادت ، دون ان تخلو من ذلك دراسة مؤلفاته ومنهجه النقدي ، وقد كان له حديث آخر (٢٦٦) .

محمد خير شيخ موسى
كلية الآداب والعلوم الانسانية
جامعة الحسن الثاني
الدار البيضاء - المغرب



(٢٦٤) مجمع الآداب : ٩٥ / ١٣ .

(٢٦٥) أحب الغرباء : ص ٨٨ .

(٢٦٦) راجع في ذلك بحثنا : دهر الفرج الأصهبتي نقداً ، ج ٢ .

المصادر والمراجع

- (١) آثار البلاد وأخبار العباد : للزويني زكريا بن محمد بن محمود (٦٨٢هـ) ، ط دار صادر ، بيروت ١٩٦٠ .
- (٢) أبو الفرج الأصفهاني نقلنا : ج ١ - ٢ محمد خير شيخ موسى ، رسالة د . السلك الثالث (رونيو) ، قسم الدراسات العليا والبحث العلمي ، كلية الآداب ، جامعة محمد الخامس ، الرباط ١٩٨١ .
- (٣) أبو الفرج الأصفهاني وكتابه الأغانى : محمد عبد الجواد ، القاهرة ط ١٩٦٨ .
- (٤) أدب الغرباء : أبو الفرج الأصفهاني علي بن الحسين (بعد ٣٦٢هـ) ، تحقيق د . المتجدد ، بيروت ١٩٧٢ .
- (٥) أدراك الأمانى من كتب الأغانى : لعبد القادر السلوى الفاسي (من رجال القرن ١٢هـ) . مخطوط القصر الملكي بالرباط ، رقم ٢٧٠٦ ، يقع في ٢٥ جزءا ، ينتقصها الأخير .
- (٦) أخبار أبي قام : للصولي أبي بكر محمد بن يحيى (٣٣٥هـ) ، تحقيق صاكر وعزام المكتب التجاري بيروت .
- (٧) أخبار الشعراء المحدثين : للصولي أبي بكر ، تحقيق هيوت ط ١٩٧٩ .
- (٨) اختلاف الوزيرين : أبي حيان التوحيد (نحو ٤٠٠هـ) تحقيق محمد بن ثابت الطنجي . ط دمشق ١٩٦٥ .
- (٩) الاعلام : خير الدين الزركلي ط ٣ القاهرة ١٩٥٤ .
- (١٠) الاعلان بالتبويخ لمن تم التابيح : للسبخاني شمس الدين محمد بن عبد الرحمن (٩٠٢هـ) لفر القلبي ، دمشق ١٩٤٨ .
- (١١) الأغانى : أبي الفرج الأصفهاني ، ط دار الكتب المصرية الكاملة ١٩٢٧ - ١٩٧٤ .
- (١٢) ابنه الرواة على ابنه النحلة : للقطبي جمال الدين بن يوسف (٦٤٦هـ) ، تحقيق أبي الفضل إبراهيم ، ط دار الكتب المصرية ١٩٥٢ .
- (١٣) البداية والنهاية : أبي الفداء عماد الدين اسماعيل بن عمر (٧٧٤هـ) ط مكتبة المعارف بيروت ١٩٦٦ .
- (١٤) بغية المبتلى في تاريخ رجال الأندلس : للضيبي أحمد بن يحيى (٥٩٥هـ) تحقيق مصطفى السقا ، دار الكتاب ، بيروت ١٩٦٥ .
- (١٥) تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان (١٩٥٦م) ترجمة أنجلو ط مصر ١٩٧٤ .
- (١٦) تاريخ الأدب العربي : عمر فروخ : دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٦٨ .
- (١٧) تاريخ الأدب العربي : حنا المصغري ، المطبعة البولسية ، بيروت .
- (١٨) تاريخ الأدب العربي : ريتولد نيكلسون ، ترجمة صفاء غلوصي بلساد ١٩٦٧ .
- (١٩) تاريخ الإسلام السياسي : د . حسن إبراهيم ، ط القاهرة ١٩٦٢ .
- (٢٠) تاريخ بلساد : للخطيب البلسادي أحمد بن علي (٤٦٣هـ) ط الخاتجي مصر ١٩٣١ .
- (٢١) تاريخ التراث العربي : د . محمد فؤاد سزكين ، ترجمة فهمي وأبي الفضل ، ط ، القاهرة ١٩٧٤ .
- (٢٢) تجميع الأغانى من الثالث والخاتمي : لابن واصل الحموي (٦٩٧هـ) تحقيق طه حسين وإبراهيم الأبياري ، القاهرة ، ط ١٩٥٥ .
- (٢٣) التشيع وأثره في شعر العصر العباسي الأول : د . محسن خياض ، بلساد ١٩٧١ .
- (٢٤) تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب : للحضرمي عبد الرحمن بن هيداه ونحو (٩٧٥هـ) تحقيق د . رشيد صالح ، بلساد ١٩٧٦ .
- (٢٥) تنبيه على أوهام أبي علي في أمثاله : للكريبي أبي هيداه بن هيداه المزي (٤٨٧هـ) بتحقيق محمد عبد الجواد الأصمعي ، / ط ٣ التجارية مصر ١٩٥٤ .
- (٢٦) جبهة السب العرب : لابن حزم الأندلسي ، (٤٥٦هـ) تحقيق عبد السلام هرون ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٢ .
- (٢٧) الحلة السيرة : لابن الأبار (٦٥٨هـ) تحقيق حسين مؤنس ، ط الشركة العربية ، القاهرة ١٩٦٣ .
- (٢٨) حلية المحاضرة : للحاتمي محمد بن الخطير (٣٨٨هـ) تحقيق د . جعفر الكتاني ، بلساد ط دار الرشيد ١٩٧٩ .
- (٢٩) خزائن الأدب : لعبد القادر البلسادي (١٠٩٣هـ) ط بولاق ، مصر ١٢٩٩ هـ .
- (٣٠) دائرة المعارف الإسلامية : الترجمة العربية ، ط مصر ١٩٣٣ .
- (٣١) دائرة المعارف : لبستاني بطرس ، مطبعة للمعارف ، بيروت ، ١٩٧٧ .
- (٣٢) دراسة الأغانى : لفريق جهري ، مطبعة الجامعة ، دمشق ١٩٥١ .
- (٣٣) دراسة كتاب الأغانى : د . داود سلوم ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
- (٣٤) دراسة في مصادر الأدب العربي : د . طاهر مكي ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .
- (٣٥) ذكر أخبار أصفهان : لأبي نعيم الأصفهاني أحمد بن هيداه (٤٣٠هـ) تحقيق ديترنغ ، مطبعة بريل ، لندن ١٩٣٤ .
- (٣٦) زلت الخاتمي والمخاتمي : لأب أنطون صالحاني السوسي (١٩٤١م) ط بيروت - ١٩٣٣ .
- (٣٧) روضات الجنات في أحوال العلماء السادات : ل محمد باقر الموسوي الخوئساري (١٣١٣هـ) ط طهران .
- (٣٨) شذرات الذهب : لابن العماد الحنبلي (١٠٨٩هـ) القاهرة ١٣٥٠ هـ .
- (٣٩) صاحب الأغانى أبو الفرج الرواية : د . محمد أحمد خلف الله ، ط القاهرة ١٩٦٨ .
- (٤٠) الضوء اللامع : للسبخاني شمس الدين محمد بن عبد الرحمن (٩٠٢هـ) ط القاهرة ١٩٣٥ .

- (٤١) طبقات الشعراء المحدثين : لابن المعتز هيداه (٢٩٦هـ) ، تحقيق هيدالستار فراج ، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٧٦ .
- (٤٢) طبقات فحول الشعراء : لابن سلام الجهمي (٢٣٢هـ) ، تحقيق محمود شاكر ، القاهرة ١٩٧٤ .
- (٤٣) ظهر الاسلام : د . احمد امين ، ط٥ دار الكتب اللبناني ، بيروت ١٩٦٩ .
- (٤٤) الغمر في غمر من غير : للمحافظ الذهبي (٧٤٨هـ) تحقيق فؤاد سيد ط١ ، الكويت ١٩٦١ .
- (٤٥) الغمر وميوان لبتنا والحبر : لابن خلدون (٨٠٨هـ) ، دار الكتب بيروت ١٩٥٨ .
- (٤٦) العقد الفريد : لابن حيدر ربه الانلسي (٣٤٢هـ) ، تحقيق احمد امين واحد الزين - القاهرة .
- (٤٧) المعنى في صناعة الشعر ونقده : لابن رشيق القير وابن ابي علي الحسن (٤٥٦هـ) تحقيق محمد عي الدين هيدالحمد ، ط٤ مصر .
- (٤٨) الفخري في الادب السلطاني : لابن الطقطقي محمد بن علي بن طباطبا (٧٠١هـ) ط١ مصر ١٣١٧هـ .
- (٤٩) الفرج بعد الشدة : للتوحي ابي علي المحسن بن علي (٣٨٤هـ) ، تحقيق عبود الشاذلي ، ط١ دار صادر بيروت ١٩٧٨ .
- (٥٠) فصول في النقد العربي وقضايا : محمد خير شيخ موسى ط١ دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ١٩٨٣ .
- (٥١) الفن وملاهبه في الشعر العربي : د . شوقي ضيف ، ط٥ ، دار للمعارف بمصر ١٩٦٥ .
- (٥٢) الفهرست : لابن النديم محمد بن اسحق (٣٨٥هـ) التهجوية بمصر .
- (٥٣) فوات الوفيات : لابن شاذلي المكتبي (٧٦٤هـ) ، تحقيق د . احسان هيداس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- (٥٤) الكامل في التاريخ : لابن الاثير عز الدين علي بن محمد (٦٣٠هـ) دار صادر ، بيروت ١٩٦٦ .
- (٥٥) كشف الظنون عن اسامي الكتب والفنون : حليبي خليفة كاتب حليبي (١٠٦٧هـ) ط١ وكالة المعارف ١٩٤١ .
- (٥٦) لسان الميزان : لابن حيدر المسقلاني (٨٥٢هـ) مصورة عن المخطئة بيروت .
- (٥٧) مؤلفات ابي الفرج الاصفهاني وآثاره : محمد خير شيخ موسى - فصلة التراث العربي ، دمشق ج٧ ، ص٢ ، لسان ١٩٨٢ ، ص١٧٣ - ١٩٧ .
- (٥٨) مطالب الوزيرين : لابي حيان التوحيد (نحو ٤٠٠هـ) تحقيق ابراهيم الكيلاني ، بيروت .
- (٥٩) مختار الاغانى : لابن منظور المصري (٧١١هـ) ، تحقيق ابراهيم الاياري ، ط١ القاهرة ١٩٦٥ .
- (٦٠) المختصر في اخبار البشر : لابي الفداء حماد الدين اسماعيل بن علي (٧٣٣هـ) دار الفكر ، بيروت ١٩٥٦ .
- (٦١) مرآة الجنان ووجهة اليقظان : لليلامي هيداه بن مسعد (٧٦٨هـ) ط١ دار المعارف المشاطية حيدر اباد ، الهند ١٣٣٨هـ .
- (٦٢) مروج الذهب ومعدن الجواهر : للمسمودي علي بن الحسين (٣٤٦هـ) تحقيق محمد عي الدين هيدالحمد ، ط٣ ، مصر ١٩٥٨ .
- (٦٣) مصادر الدراسة الادبية : يوسف اسعد داغر ، ط٢ ، صيدا لبنان ١٩٦١ .
- (٦٤) معاهد التنصيص : لمحمد ابراهيم العباسي (٩٦٣هـ) تحقيق عي الدين ، القاهرة ١٩٣٦ .
- (٦٥) معجم الادباء : لياقوت الحموي (٦٢٦هـ) تحقيق الرفاعي ، ط١ ، القاهرة ١٩٣٦ - ١٩٣٨ .
- (٦٦) معجم البلدان : لياقوت الحموي ، دار صادر بيروت .
- (٦٧) معجم الشعراء : للمزباني محمد بن عمران (٣٨٥هـ) ، تحقيق كرككو ، مع كتاب المؤلف والمؤلف للأدبي .
- (٦٨) مفتاح السعادة : لطيف كيري زاده (٩٦٨هـ) دار للمعارف المشاطية ، الهند ١٣٣٨هـ .
- (٦٩) مقالات الطالبين : لابي الفرج الاصبهاني ، تحقيق السيد اخذ صقر ، ط١ القاهرة ١٩٤٩ .
- (٧٠) مقدمة ابن خلدون : هيدالرحمن الحطرمي (٨٠٨هـ) دار الكتب ، بيروت ١٩٦١ .
- (٧١) مقدمة في النقد التوثيقي عند العرب محمد خير شيخ موسى مجلة للفرقة ، وزارة الثقافة بدمشق ، ج٢٥٦ ، ص٢٢ ، حزيران ١٩٨٣ ، ص٧ - ٤٧ .
- (٧٢) للملاحم البيعية في النقد العربي : محمد خير شيخ موسى ، مجلة المؤلف الادبي اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، عدد خاص بالنقد ، ج١٤١ و١٤٢ و١٤٣ ، ص١٥٩ - ١٨٦ .
- (٧٣) مناهج التأليف عند العلماء العرب : د . مصطفى الشكعة ، دار العلم بيروت ١٩٧٣ .
- (٧٤) المنتظم في تاريخ الملوك والامم : لابن الجوزي ابي الفرج هيدالرحمن بن علي (٥٩٧هـ) ط١ حيدر اباد ، الهند ١٣٥٨هـ .
- (٧٥) مناهج البلغاء وسراج الادباء : لحازم القرطاجي (٦٨٤هـ) تحقيق محمد الحبيب بلخوجة تونس ، ط١ ١٩٦٦ .
- (٧٦) مواطن الحلال والاضطراب في كتاب الاغانى : محمد خير شيخ موسى ، فصلة المتاهل ، وزارة الثقافة بالرباط ، ج٢٧ ، ١٩٨٣ ، ص٣٣٨ - ٣٦٣ .
- (٧٧) ميزان الاحتدال : للذهبي فمس الدين محمد بن احمد (٧٤٨هـ) تحقيق الجبالي القاهرة .
- (٧٨) الفن الفني : د . زكي مبارك ، ث١ القاهرة ١٩٣٤ .
- (٧٩) نظرة الاخرى في نصرة القرطبي : للمظفر بن الفضل (٦٥٦هـ) ط١ مجمع اللغة العربية ، دمشق ، تحقيق د . نسي حازم ، ١٩٧٦ .
- (٨٠) نقح الطيب في حصن الانلس الرطب : للممتري احمد بن محمد التلمساني (١٠٤١هـ) تحقيق د . احسان هيداس ، بيروت ١٩٦٨ .
- (٨١) الوسيلة بين المكتبي وعصومه : لقاضي علي بن هيدالمعز الجرجاني (٣٩٦هـ) تحقيق ابي الفضل ابراهيم ، ط٣ ، الباني الحلي ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (٨٢) الواضع في مشكلات شعر المكتبي : لابي القاسم الاصفهاني هيداه بن هيدالرحمن (٤١٠هـ) تحقيق الطاهر بن علود ، ط١ الدار التونسية ١٩٦٨ .
- (٨٣) الوافي بالوفيات : للصفي صلاح الدين خليل بن ابيك (٧٦٤هـ) تحقيق ديلونغ ، فيسبادن ١٩٧٠ .
- (٨٤) وفيات الاعيان : لابن خلكان احمد بن محمد (٦٨١هـ) تحقيق احسان هيداس ، ط١ ، صادر بيروت ، ١٩٧١ م .
- (٨٥) بهجة الدهر : للمعالي ابي منصور (٤٢٩هـ) تحقيق عي الدين ط١ بيروت ١٩٧٣ ، وغيرها بالنص .

حضارات

لا جدال في أن أقرب ما يعبر عن تاريخ حضارة قديمة ما ، إنما يتمثل في المقام الأول فيما بقي من آثارها ، وما تخلف من نقوش ونصوص تخص كل وجه من وجوه تطوراتها ، خلال عهود ارتقاها ، بل وخلال فترات انتكاساتها أيضا . ولكن غالبا ما تستكمل المحصلات التاريخية لهذين المصدرين الرئيسيين ، أو تقارن ، بما تواتر عن حضارتيهما ، إن قصداً وإن عفواً ، في سياق مصادر أخرى تكميلية معاصرة لها ، أو تالية بقليل على عهدها . ويدهي أن أخص ما يستشهد به عنها من هذه المصادر الأخيرة هو ما تعلق بالحضارات التي شاركتها في رابطة ما من روابط الجنس أو اللغة أو الجيرة المكانية ، وتلك التي أثرت في مسيرتها أو تأثرت بها ، والتي تعاملت معها بصورة ما من صور العلاقات الودية أو العدائية ، ثم دونت أنباء علاقاتها بها في حينها .

وعادة ما تمحص هذه المصادر وتلك ، حين المقارنة بين ما تألف من عناصرها وما اختلف ، بما تفحص به بقية الأصول التاريخية من موازين النقد العلمي ومعايير الملبسات الخاصة التي أحاطت بكل جانب منها على حدة .

وللبحث فيما تضمنته المصادر المصرية من معارف متفاوتة ، مباشرة وضمنية ، عن أوضاع مجتمعات شبه الجزيرة العربية المعاصرة لها ، خلفية لغوية عريضة بعيدة العهد والمدى ، نرى الاسترشاد بها في استنباط ما يمكن أن تكشف الدراسات اللغوية المقارنة عنه أحيانا ، من نوعية وحجوم العلاقات بين بعض الشعوب القديمة وبين بعضها الآخر . ويبرر هذا الاسترشاد هنا بخاصة ما واجه ماضي اللغة العربية الفصحى في شبه الجزيرة ، من تسلؤلات جدلية ، بعضها بريء وبعضها مغرض ، حول ما أثبتت عليه مقوماتها الأولى فيما عاصر لغويات حضارات اهلال الخصيب القديمة المحيطة بها ، بل وكذلك حول ما قامت عليه قواعد نحوها وصرفها فيما سبق ما تواتر ، أغلبه شفاهة عن ماثورات العصر الجاهلي من شعر ونثر ، قبيل ظهور الاسلام بقرابة القرن ونصف القرن من الزمان .

شبه الجزيرة العربية في المصادر المصرية القديمة

عبد العزيز صالح

المعيد السابق لكلية الآثار بجامعة القاهرة

وتولت نصوص المسند العربية ، الجنوبية منها والشمالية ، والنصوص النبطية ، الرد على جوانب معينة من هذه التساؤلات ، بما تضمنته من أساليب وقواعد ومفردات عربية . ولكن قلل بعض الشيء من قوة تأثيرها ما لحظ عن تدوين معظمها بلهجات إقليمية ومحلية ، ثم حدائتها النسبية التي عادت ببداية أقدم تسجيلاتها ونقوشها إلى حوالي القرن العاشر ق . م ، وأرجعت مدوناتها التاريخية المفصلة إلى قبيل القرن السابع ق . م . . وكل من هذين التاريخين قريب العهد نسبياً إذا ما قورن بتواريخ المتون القديمة الأخرى في مصر والعراق على سبيل المثال .

وتضمنت المصادر المصرية القديمة من ناحيتها شواهد وقرائن عدة يمكن أن يستفاد بها في مواجهة جوانب أخرى من التساؤلات آنفة الذكر . وهي شواهد قد تبدو في معظمها ضمنية وغير مباشرة ، ولكن زاد من قيمتها أنها لم تتوقف عند حد احتواء نصوصها على مفردات شبه عارية أو مستعربة عتيقة فحسب ، على نحو ما تضمنت بعض النصوص الأكديّة والكنعانية مثلاً ، وإنما تجاوزت حدود الألفاظ إلى ما هو أهم منها ، فقدمت معها كذلك أصولاً لقواعد نحوية مشتركة ذات اعتبار خاص . وقرائن القواعد فيها هو مسلم به هي الأكثر حجة عما عداها في مجال تأصيل اللغات .

وغني عن التعقيب ابتداء هنا أنه لن يكون في عقد المقارنات بين قواعد النصوص المصرية وبين قواعد اللغة العربية شيء عجيب ، إذا ما قدر أن تبين صور أية نصوص قديمة كنصوص الكتابة الهيروغليفية التصويرية ، مع خطوط الكتابات العربية القديمة أو الحديثة ، ليس من شأنه أن يغير مضمون قواعد هذه أو تلك ، أو يهيم مفهوم مفرداتها في شيء . وإذا ما قدر كذلك أن تواصل البيئات الطبيعية بين الأرضين ، والاتصال البشري بين الشعبين ، في كل من غرب شبه الجزيرة العربية وشرق مصر على أقل تقدير ، كان من شأن كل منهما أن ينعكس بصورة ما على اللغات الشائعة فيهما .

فمنذ القرون الأولى من الألف الثالث قبل ميلاد المسيح ، أي فيما تقدم العصر الحاضر بنحو خمسة آلاف عام على وجه التقريب ، دونت المتون المصرية القديمة بقواعد لغوية لا يكاد بعضها - ولا نقول كلها - يفرق كثيراً عما أنبت عليه بعض قواعد اللغة العربية حين اتضح بنائها . وذلك واقع يمكن أن ينهض قرينة على احتمال إرجاع تشكيل وتأصيل العناصر المتشابهة في اللغتين إلى ما لا يقل كثيراً عن ذلك الزمن السحيق . ولن ينقض هذا الاحتمال عدم وضوح تطبيقات هذه القواعد بالنسبة للمراحل العتيقة من اللغة العربية بالذات ، وذلك تبعاً لعدم ممارسة أهلها الأوائل للكتابة أصلاً حينذاك . ومرة أخرى لن يعني القول بهذا الاحتمال افتراض وحدة لازمة بين هاتين اللغتين القديمتين ، أو اعتبارهما لغة واحدة ، لا ولا تبعية إحداهما للأخرى بالضرورة أو اشتقاقها منها . وإنما هو ينم أساساً عن إمكان احتسابهما صنوين متقاربين ولداً من أم لغوية قديمة ، أو انتسبا على الأقل إلى جذة لغوية عتيقة ، تضمنت أرحامها في بعض أطوارها أساسيات وجدوراً أولية توارثتها جماعاتها وشعوبها زمناً ما . ومن بعد ذلك أكمل كل شعب نصيبه منها بطريقته في سياق تأصيل كيانه ، وطوع فروع ميراثه إلى ما واهم إيماءات بيئته ومتطلبات حضارته وتطورات ثقافته . أما الأم اللغوية تلك ، فيعبر عنها عادة بأم المجموعة السامية ، أو مجموعة ما قبل العربية (وما قبل المصرية أيضاً) . وأما الجذة العتيقة فيكفي عنها اصطلاحاً بالعائلة السامية الحامية (أو بالعكس) . وتكاد كل منها بفروعها المنبثقة عنها تقوم ، في مجال التشبيه والتوضيح ، مقام كف اليد البشرية ، من حيث كونها أصلاً للأصابع الصادرة عنها والمتفرعة منها ، وهي أصابع ألهما تفرد كل منها بوضعه وشكله ، بقي متصلها بها في منبته ونسبه .

وتتطلب التسميات الشائعة عن السامية والحامية ، أو الحامية السامية ، بعض التعقيب ، من حيث هي في واقع الأمر تسميات تمهوية جرى العرف على استخدامها ، ولكن دون أن يتحقق العلم من صحة أمرها . فإلى جانب شبهاتها القديمة التي نورد ذكرها بعد

الأخر ، خبر لم تقل بمثله آيات الذكر الحكيم . فلم يذكر القرآن الكريم لنوح عليه السلام غير ولد واحد كان من المغرقين في حياة أبيه (إلا إذا افترضنا احتمالاً أن نوحاً أنجب بعد انحسار الطوفان أبناء آخرين) .

ولا يقلل من أهمية هذا الدفع أن عدداً من المؤلفات الإسلامية قد أحسنت الظن بالاسرائيليات وتوقعت العلم في روايات العبرانيين ، فرددت عنها بعض آرائها في الأنساب دون تمحيص كبير . وعلى أية حال ، فبناء على أمثال هذه الملاحظات أوشك العلم الحديث أن يطبق تسميات السامية والحامية على الخواص اللغوية أكثر منها على التسميات العرقية ، وإن لم ينفها أو يميزها تماماً ، بعد أن شاع استخدامها شيوعاً عريضاً .

ومع وحدة الأصول البعيدة انشعبت مجموعة اللغات السامية القديمة التي تعطينا هنا بخاصة إلى شعبتين كبيرتين انبثقت من كل منها فروع عدة ، وهما : شعبة لغوية سامية غربية تشابهت بخصائصها الرئيسية أو الأولية في غرب شبه الجزيرة العربية . أي في نواحي الحجاز وما يوازها من الجنوب العربي ، وفي كثير من مناطق الشام (حيثما انتشرت الجماعات الأمورية والكنعانية والفينيقية والآرامية والعربية والنبطية والسريانية في أزمنة متفاوتة) ، كما تمثلت في الوقت نفسه مع قطاع كبير من أصول البنيان اللغوي المصري القديم . ثم امتدت من اليمن إلى لغة الجعزيتين على أطراف الحبشة وإريتريا والصومال بشرق أفريقيا . وامتدت بعد ذلك إلى جزء من شمال أفريقيا . ثم شعبة سامية شرقية كبيرة أخرى تشابهت مقوماتها الخاصة في شرق شبه الجزيرة العربية بشماله وجنوبه ، ومناطق الخليج العربي ، وأغلب نواحي العراق التي عمرها الأكديون والبابليون والآشوريون والكلدانيون متعاقبين . وكل ذلك مع تقدير امتزاج لهجات الأطراف الحدودية للشعبتين ، بل واختلاطها كذلك بما جاورها من المجموعات اللغوية الأخرى المتصلة بها ، حامية كانت أم غير حامية ، وهو امتزاج أو اختلاط لم يبرأ من مثله لغة قديمة ما .

قليل ، رددتها أغلب البحوث المحدثّة منذ أواخر القرن الثامن عشر الميلادي في إثر المستشرق النمساوي شلوتسر الذي اقتبسها في كتاباته مما رددته بعض قوائم أنساب التوراة عن التمييز بين من اعتبرتهم ساميين من نسل سام ، وإليهم نسب العبرانيون أنفسهم ، وبين الحاميين من نسل حام ، وقد اعتبروهم أدنى منزلة منهم ، مع اعتبار أبويهما (وإخيهما يافث) من ولد نوح عليه السلام . وإذا تناولنا قصص التوراة في هذا المقام وجب تقدير عدة اعتبارات ، منها أن القليل من هذه القصص هو ما أمكن ترجيح تنزيله من وحي السماء وصح التسليم به يقينا ، على حين أن غالبيتها الأخرى - صنعها الكتبة والأخبار في عصور متفاوتة ، ثم اكتسبت قداستها لديهم بتقدم الن عليها ، ولا بأس من نقدها وإظهار وجوه الشك فيها حيثما تطلب الأمر ذلك . ومنها أيضا أن أغلب من تحققت رسالاتهم من أنبياء بني إسرائيل لم تدون كتبهم إلا بعد وفاتهم بعهود طويلة فترتب على ذلك أن داخل نصوصها كثير من التزويد والتحريف . ثم إن منها ، وهو الأهم هنا ، أن سلاسل الشعوب والأنساب التي نسبت إلى مثل الأصحاب العاشر من سفر التكوين في التوراة ، قد قصرت على بيان ما عرفة كاتبها من قبائل وشعوب . وهو كاتب مجهول الاسم ، تأثر في تصنيفها بنوعية العلاقات القائمة بينها وبين قومه . وترتب على ذلك أن ضم إلى العبرانيين في الشعبة السامية الأثيرة لديهم عدداً من الشعوب والقبائل القوية والصديقة لهم . في حين نفى السامية عن خصومهم وعن الجماعات المستضعفة في عصره . وجرى على مثل هذه السنة المفروضة عدد آخر من الأخبار والنسابين ، حتى لقد بلغ من تحيزهم أن نفوا السامية عن الكنعانيين ، على الرغم من أن هؤلاء الأخرى يعدون من صلب أصحاب اللغات السامية الأوائل ومن أهل الشام الأصليين . وما كان ذلك التجني عليهم إلا لأنهم عادوا العبرانيين وقاموا أطماعهم فباؤوا بسخطهم . وثمة أمر أخير نسوقه من وجهة النظر الإسلامية على أقل تقدير ، وهو أن المتواتر من اعتبار سام وحام ويافث أبناء لنوح عليه السلام ، مع تفضيل الواحد منهم على

واستمر هذا الازدواج بأطرافه ، حتى وحدثت لغة القرآن الكريم بين السنة الجميع وكتاباتهم . وربما كانت قد أرهصت بقرب وحدتها اللغوية مأثورات عهد الجاهلية المتأخرة القريبة من ظهور الاسلام . هذا وإن ظلت بعض الخصائص اللغوية الاقليمية القديمة باقية إلى حد ما تطل برأسها في اللهجات الدارجة أو العامية هنا وهناك .

وفي نطاق هذه المقدمات بل والتحفظات التي آثرنا البدء بها والتنبيه إليها ، نجانس عدد لا يستهان به من قواعد التركيب الأولية في اللغتين القديمتين ، المصرية والعربية . وسبق أن تخيرنا لهذا التجانس نحو خمس وعشرين خاصية نشرنا عنها منذ عام ١٩٦٢ مردودة إلى مصادرهما ومراجعها التفصيلية^(١) ومن أهم نماذجها المشتركة . سبق الفعل للفاعل (في تركيب الجملة الفعلية) . . ، وإلحاق الصفة بالموصوف مع تماثلها معاً جنساً وإفراداً وجمعاً . وإدراج صيغة التثنية ، وهي نادرة الاستعمال في عديد من اللغات . ، وإلحاق نون الجمع ، وواو الجماعة بنهايات الأفعال والأسماء المرتبطة بها . وكذا كاف الخطاب للمفرد المذكر في حال المضاف إليه وحال المعطى له ، بل وكذلك في حال الفاعل أيضاً (وهو ما أخذت به بعض اللهجات العربية القديمة فعلاً^(٢)) . ولام الإضافة (مع قلبها نونا) . وباء النسبة للمفرد . وباء الملكية للمتكلم المفرد (وإن أشبهت الباء المقصورة أو الجرة في اللغة المصرية القديمة) . واستخدام حرف الميم ضمن أدوات النفي ، ولفظ مع للمعية . ووجود تاء تأنيث أخيرة لعدد من التسميات والصفات . ثم تمييز البعض من الكل . وتصدير ميم المكان وميم الأداة لبعض المسميات ، وتأكيد الخبر أحياناً بحرف

إن . وذلك فضلاً على شيوع المصدر الثلاثي والمعتل الآخر في أصول معظم الأفعال . وإضافة تاء المخاطب المفرد في إحدى صيغ الفعل الماضي وفيما يقوم مقام صيغة الحال . واستخدام الإضافة المباشرة إلى جانب الإضافة غير المباشرة . وقلة تطبيق ظاهر الإلصاق (بين كلمتين لتكوين كلمة جديدة) . ثم احتواء النصوص المكتوبة للفتن على القيم الصوتية لحروف العين والحاء والقاف ، وهي من أصوات المجموعة السامية دون ما عداها من مجموعات اللغات . بل وعلى حين سقطت العين أو حُفَّت في النصوص الأكديّة والبابليّة والأشوريّة وهي نصوص سامية شرقية في النصوص المصرية والعربية . وما أشبه ذلك من خصائص لغوية لا يخضع تماثلها في بنية اللغات إلا على أسس متينة من تقارب الأصول المشتركة لها ، حتى ولو كانت أصولاً أولية بعيدة . ومن طريف ما يقرن بهذه النماذج من التشابهات الأخرى في صياغة الضمائر التي ندر استعمالها في الأساليب الحديثة مع قدمها في العربية الفصحى ، أن استخدمت اللغتان لفظ « تا » كإسم يشار به إلى المؤنث ، وأن عبرت اللغة المصرية القديمة بحرف السين تارة ، ولفظ « سَوَ » تارة أخرى ، عن ضمير الغائب المفرد المذكر . وعبرت بحرف السين أحياناً كذلك ، ولفظ (سَيَ) أحياناً أخرى ، عن ضمير الغائبة ، لاسيما في حالات المفعول به والمفعول العائد والإضافة . وعلى الرغم من غرابة هذا الاستعمال على الأذن المعاصرة ، فقد قرّ مثله قديماً في لغات ونصوص دول معين وقتبان وحضرموت العربية الجنوبية (فيها خلا استعمال « سا » للغائبة عوضاً عن « سي » ، بل ولا زالت بعض قبائل اليمن تأخذ بمثله في لغاتها الدارجة .

(١) عبد العزيز صالح : حضارة مصر القديمة وآثارها - الجزء الأول - القاهرة ١٩٦٢ - ص ١٥ - ٢٢ ، ص ٢٦ - ٢٨

Cf. R. Weill, *Recherches sur la Ire Dynastie et les temps Prepharaoniques*, II, 1961 283., W. Vycichl, in *Kush*, 1959, 274, T. W. Thacker, *The Relationship of Semitic and Egyptian Verbal Systems*, 1954, Calice, *Principles of Egypto-Semitic Word Comparison*, 1934, A. Ember, *Egypto-Semitic Studies*, 1930. Among older authorities, Benfey, Hommel, de Morgan, Brugsch, Petrie, Kamal, Lacau, Erman, Sethe, Albright, etc.

(٢) انظر : هيدالهم النجار : في اللهجات العربية وأصول اختلافها - مجلة كلية الآداب - جامعة القاهرة - ١٩٥٣ ص ٤٠ ، وتحليل يحيى لامي : من اللهجات اليمنية الحديثة - المرجع نفسه ص ١٠٧ .

وعنّ (أي طاب) ، ولىح وكمد وآبي (أي رغب) وعبي
(أي افتخر) ووسع وعرك وصفا وصحن ويدش (أي
تعب) ووخى وخدب (أي ذبح) ، وكذا زعق وعشق
وحزن ونغم ويتح وبرقى وبلج ووزن وبارك وقطف
وطمس وويخ أو ويص (أي وضع) وعبا (أي أضاع)
وجنف (أي أنف) ، وما مائل ذلك .

وكذا أسماء : جناح وعنزة وذئب وقمع وتمساح وضو
وسى وطفل وقد ومسك (أي جلد الحيوان) وموت
ومنامة ومنية وأثل وزمن ومينة وواحة وست وثمان ومرقاة
ونبر وبرة (أي بذرة) وسين (أي طين) ، وكذا حمض
ودقيق وزعقة ومهمة ويم وبركة وعجلة ومنحة وبركة
ومغارة ومخاضة وسيف وحصان وحرية ورمح وزيت
ونبق وزيتون ورومان وكرم وصبي وقرر (أي ضفدع)
وكعك وتابوت وقفا وسدرة وجار وقش وجص وثابر
(أي زابر أو كاتب) إلى آخره .

ولا ريب فى أن هذه التشابهات قلة من كثرة أخرى
قديمة اندثر أغلبها أو ندر استعمالها وانطوت ألفاظها فى
بطون معاجم اللغة . وقد آثرنا الاكتفاء منها بصيغها
العربية مراعاة للتخفف من تفاصيل بعض الفوارق
اليسيرة بينها وبين صيغها المصرية والتي يسع المتخصص
أن يراجع حرفيتها فى بحثنا أنف الذكر ، ومع هذا يمكن
أن نضيف فى مقابلها متشابهات نادرة أو شبه بالثلة ،
للتدليل على أن مثابة البحث فى أمثالها قد تقدم المزيد
من الإضافات المفيدة ، على شريطة تجنب الافتعال
فيها . فقد عبرت النصوص المصرية القديمة عن الفأس
اللى يستخلىم فى الحرب باسم مر ، والمر فى لسان
العرب هو المسحاة أو مقبضها ، وهو من المحراث
ويعمل به فى الطين وعبرت النصوص المصرية عن
الرجل (وحركة المشى) بلفظ رد - وفى اللسان وردت
ردى بمعنى مشى ، وردت الجارية أى حجلت أو
تبخترت^(٤) . وعبرت عن المشتر بلفظ مكاري وهو لفظ

وكان ذلك فى مقابل ما جرت العادة على استعماله من
حرف الهاء ولفظ هو ، وحرف الهاء أيضا ولفظ هي ،
لهذين الضميرين فى اللغة العربية الشمالية وفى لغة سبأ
وحير^(٣) .

وزكّت مضامين النصوص المصرية القديمة هذه
الأسس الأولية المشتركة أو المتجانسة فيما بينها وبين اللغة
العربية ، بمفردات وفيرة من أسماء وأفعال تشابه أغلبها
لفظاً ومعنى ، وليس لفظاً فحسب ، فى كل من
اللغتين . ونيفت أعدادها المرجحة على نحو مائة
وخمسين لفظاً أقدمها زمناً على عمق وجوده فى اللغتين ،
ودل أحدثها زمناً على الأثر اللغوى لاتصال التعامل
البشري والحضارى بين الشعبين .

ولعل من أكثر هذه الألفاظ دلالة على تقارب أصول
اللغتين ، هي الألفاظ المتعلقة بتعريف أجزاء البدن ،
وكانت كلماتها فيما يحتمل من أوليات ما نحتته جماعات
البشر الأولى بطرائق نطقها المتعددة . ومنها فيما أورده
اللغتان ، ألفاظ عين وشفة وأذن ويد وكف وإصبع ،
وإلى حد ما لبّ ولسان . وذلك مع تحفظين ، وهما وجود
قدر من تحوير النطق والترتيب للحروف الأساسية بين
هذه وبين تلك ، ثم استعمال أعداد من المترادفات
الموازية لها فى معانيها ، والمختلفة عنها فى نطقها فى كل
لغة منها على حدة .

ومن نماذج ما رجحنا فيه تماثل وتقارب أفعال وأسماء
اللغتين من حيث الحروف الأساسية على أقل تقدير ، مع
توقع تعرضها لقدر من ظواهر القلب والابدال والاعلال
أو التزيد أحيانا ، إلى جانب تعدد مترادفات فى لهجات
الفريقين ، مما أوردها فى بحثنا سالف الذكر :

أفعال : حسب وختم وخبّ وشدّ وشع وتم وتم
ونجر ونعى ونخوى وككب وحبس (أي ألبس) ويصق
وبصر ونسب وانساب ورقى وحطم وشمع (أي
طرب) ، ثم وهي ووهن وفلق ووصى ونخسء وقاء

(٣) وعلى سبيل المقارنة عبرت النصوص الاكثية المراتية (السامية الشرقية) عن هذين الضميرين بصورة ثلاثة تضمّن اللفظين هو ، وهي :

CF, G.A.Barton, *Semitic and Hamitic Origins*, 1934, Table I.

(٤) لسان العرب - طبعة بيروت ١٩٥٦ - ج ٩ ص ١٧٠ ، ج ١٤ ص ٣١٨ ، وانظر قولهم : ما أدري أين وهى . تلج العروس : ج ١٠ ص ١٤٧

سامي قديم . وعن التاجر بلفظ شوطي ، واستخدمت بعض النصوص اليمنية القديمة فعل شاط وشوط بمعنى تاجر أيضا . وقالت ، أي النصوص المصرية ، حكن وحكنك بمعنى مدح وقدم قربانا ، واستخدمتها بعض النصوص اليمنية أيضا للمعنى ذاته . . . ، ومثائل لفظ مو المصري مع موه وتصغيره موبة في بعض لغات العرب القديمة والمعاصرة أيضا ، بمعنى الماء ، حيث الهمزة فيه مبدلة من الهاء .

وعلى أية حال ، فلم تستهدف القرائن الكثيرة السابقة تدليلا على قرابة اللغة المصرية القديمة للجذور السامية أو العربية ، بقدر ما استهدفت التنويه أساساً بتواجد عدد واف من أصول قواعد اللغة العربية أو أشباهها ، ومفرداتها الفصحى أو أمثالها ، في عصور أسبق زمنا بكثير من عصور تسجيلها بأيدي أهلها . بل وأسبق زمنا كذلك من لغات من حاولوا أن يثيروا التسؤلات والشبهات حول تأصيلها . وندع مؤقنا دلالات اللغات ، إلى جانب آخر مما كشفت المصادر المصرية القديمة عنه ، وهو ما تعلق بقرائن وشواهد الاتصالات البشرية والمعاملات الحضارية مع شبه الجزيرة ، خلال العصور التاريخية القديمة المتعاقبة .



كثيراً ما استشهدت البحوث الحديثة المعنية بالعلاقات المصرية العربية القديمة بتسمية بلاد « بونت » كمدخل لتأصيل قدم معرفة المصريين بمناطق شبه الجزيرة العربية التي يمتل امتداد مدلول هذا الاسم إليها ، ومنها مناطق اليمن على وجه أخص . وكانت تسمية « بونت » ، أو « بويئة » كما رجحنا صحة نطق لفظها في بعض بحوثنا السابقة^(٥) ، قد تردد ذكرها من آونة إلى أخرى في ثنايا المصادر المصرية القديمة ، منذ القرن السادس والعشرين قبل الميلاد وما تلاه . وتمثلت الأهمية الحيوية لبلاد بويئة بالنسبة لمصر في اعتبارها مصدراً رئيسياً أو سوقاً كبيرة للعديد من صنوف البخور

والراتنجات والصمغ التي حظيت برواج واسع في أسواق العالم القديم ، وتضمنت أصنافاً من اللبان أو اللادن والكندر والمر والعصير والذرية والقرفة وبعض الأخشاب العطرية ، فضلاً على الأثمد أو الكحل الأسود ، ومنتجات أخرى (لعل منها العنبر والمسك وصمغ القاطر أو ما يسمى دم الأخوين ، وما إليه) ، بعضها من إنتاج بويئة نفسها ، وبعضها الآخر مما يرد إليها من بلاد أخرى . وحرصت مصر على توفير هذه المواد حرصاً كبيراً واستهلكت منها كميات هائلة في تلبية مطالب القصور والمعابد ، والأعياد والجنائزات ، وتقديم القرابين ، وفي الطيوب والعطور ، وإعداد العقاقير ومواد التحنيط . وفضلاً على ما توافر لمصر من بعض أنواع البخور العادية في وديان صحاريها الداخلية ، جلبت قوافلها مقادير أخرى منها من وديان النوبة والسودان ، بطرقها المباشرة أحياناً ، وعن طريق التعامل مع جماعات وسيطة في منتصف الطريق إليها أحياناً أخرى . عل أن الأكثر دلالة في سياق الحديث الراهن ، هو أن مصر جرت على أن توفي مطالبها المتزايدة من أنواع البخور الأخرى المتميزة باستيرادها بكميات تجارية ضخمة من مصادرها الرئيسية فيما أطلقت نصوصها عليه تسمية « بويئة » كما أسلفنا ، وتسمية « تانثر » أي أرض الاله ، وهما تسميتان قد تردان متميزتين عن بعضهما أحياناً ، أو تردان مترادفتين مع اعتبارهما مكملتين إحداهما للأخرى أحياناً سواها . وكانت التسمية الأولى هي الأقدم زمناً كما ظلت هي الأكثر ترديداً في سياق النصوص .

ومع الاقرار ابتداءً باحتمال عمومية مدلول لفظ « بويئة » ، ومرونته في الدلالة على أرض وشعب ، أو أراض وشعوب ، والتجاوز كذلك عن تفاصيل الآراء التخصصية التي دارت على فترات منذ أواخر القرن الماضي وحتى الآن ، حول تحديد موقعها ، والتعرف على هوية أو جنسية أهلها - يكفي التنويه بانصراف هذه الآراء إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية ، حاول كل اتجاه منها

See, Abdel- Aziz Saleh, in BIFAO, 1972, 248, and former bibliography.

(٥)

ولم يمنع هذا الواقع العملي ما دون مصر من الجماعات الطموحة القائمة على النقاط الحساسة من مسالك تجارة البخور الخارجية ، البرية منها وربما البحرية أيضا ، من أن تمارس دورها كأطراف وسيطة في جزء من حركة هذه التجارة المجزية ، وذلك من أجل صوالحها الخاصة من ناحية ، وفي مقابل ما يترتب على وساطتها تلك من تقصير أمد الرحلات المباشرة ومشاقها إذا قطعت كل الطريق بين مصادر الانتاج وبين مناطق الاستهلاك البعيدة عنها . وسوف يعني البحث الراهن باحتمالات الوساطة العربية في هذا الشأن أكثر من غيرها^(٧).

ولعل أقدم ما يستشهد به من المصادر المصرية القيمة في أمر هذه الوساطة هو نص « حنو » أحد كبار رجال الدولة المعاصرين للملك متوحتوب سننخ كارع من ملوك الأسرة الحادية عشرة في أواخر القرن الحادي والعشرين ق . م . وكان قد أنيط به الاشراف على تأمين مسالك القوافل في صحراء مصر الشرقية ، وتعمير واحاتها وزيادة آبارها وتطهيرها ، ثم القيام بتدشين أسطول من سفن كينية (أي جبيلية الطراز أو الأخشاب) في إحدى موانئ البحر الأحمر ، ولعلها كانت في موضع الميناء التي سميت في العصور المتأخرة باسم برينيكي . وضحي حنو بقرايين وفيرة بمناسبة إبحار السفن لاستيراد ما ودّه الملك وخزائن دولته ومعابدها من منتجات ثمينة ، لا سيما بخور الكندر (عتبيو) الطازج أو الأخضر ، من رؤساء البادية كما ذكر في نعه . وعند عودة بعثة السفن من البحر الكبير إلى ما يجاوز ميناء القصير الحالية ، أفاد حنو أنه نفذ رغبة فرعون ، وأتاه بكل الواردات الموجودة على شواطئ أرض الاله^(٨).

أن يحدد أرض بونة بإحدى البيئات الطبيعية التي تنتج أغلب مواد البخور والراتنجات الأنف ذكرها ، وكانت تستطيع أن تستورد بعضها الآخر ثم تتولى تسويقه ، وكان يمكن الوصول إليها من مصر في الوقت ذاته بوسائل تناسب إمكانات العصور القديمة . وبناء على هذه الشرائط صدر اتجاه خصص منطقة بونة بالعروض الجغرافية للصومال وإريتريا على الساحل الأفريقي للبحر الأحمر ، مع اختلافات جزئية في تحديد موقعها بدقة . وخرج اتجاه ثانٍ عنها بمناطق جنوب شبه الجزيرة العربية . ثم ظهر اتجاه ثالث جمع لها الاقليمين الأفريقي والعربي معا^(٩) . وسوف نزكي من ناحيتنا جانباً من هذا الاتجاه الثالث في عصور بعينها ، ليس على أساس اختيار لحل الوسط ، ولكن بناء على أدلة وقرائن عملية جديدة ، تواردت مصادرها المصرية على فترات من القرن الحادي والعشرين قبل الميلاد وما تلاه ، ثم فترات أخرى من القرن الخامس عشر ق . م وما تلاه .

كان من المتوقع على أي وجه من الوجوه السابقة ، أن تتولى الأساطيل والقوافل المصرية القديمة إنجاز معظم عمليات استيراد الكميات الكبيرة من البخور ومتعلقاته ، برا وبحرا ، في مقابل تصدير ما يروج لدى عملائها البونتين من المنتجات والمصنوعات المصرية المناسبة لهم ، وذلك تبعاً لما توافرها أكثر من جيرانها من إمكانات ضخمة لمواجهة مشاق السفر على امتداد البحر الأحمر وشعابه المرجانية ، في رحلات كانت تطول لما بين الشهرين والخمسة شهور ، أو ما هو أكثر في الذهاب والاياب ، خلال مواسم معينة من العام . ووضحت أخبار هذه الرحلات منذ عهد ساحورع ثاني ملوك الأسرة الخامسة الفرعونية .

Ibid., 247- 249, for a list including: Glaser, Naville, von Wissmann, O'Leary, Tkatch, Erman, Davies, Wilson, and Zylarz.

Cf., Abdel-Aziz Saleh, An open Question on Intermediaries in Incense Trade during Pharaonic Times, *Orientalia*, (٧) 1975, 370f.

Ibid., 372- 373, Couyat et Montet, *Hannanast*, 81- 84, pl. XXXI, II4, W.C. Hayes, *JEA*, 1949, 43f.

(٨)

على طرق عبور قوافلها ، والمستغلة لبعض أرباحها ، وفي مقابل إرشادها وتوجيهها وتنويع بضائعها ووسائل نقلها ، ثم حمايتها واختصار مشقة الطريق أمامها . ونم التقارب بين ذكر هؤلاء الشيوخ وبين ذكر شواطئ أرض الله ، في هذا النص ، على احتمال قرب أسواقهم أو مناطق لياقتهم بالبعثة البحرية المصرية ، من أحد المرافئ الطبيعية القائمة على سواحل صخرية أو رملية ، على طريق البخور للجانب العربي ، أو الجانب الأفريقي للبحر الأحمر . ويبدو أن نسبتهم إلى الساحل العربي واعتبارهم من عرب الشمال الذين اشتهروا فيها بعد بتجارة الوساطة بين أنحاء اليمن ، وبين بلاد الهلال الخصيب ، هي الأكثر احتمالاً من نسبتهم إلى الساحل الأفريقي - لاسيما ما نوه النص به من صلتهم بتجارة كنذر « العتتيو » الذي توافرت أجود أنواعه على السواحل العربية الجنوبية كما أسلفنا ، فضلاً على ترادف ذكرهم مع ذكر أرض الله وهي الأقرب صلة بناحية الشرق وشبه الجزيرة العربية ، كما نمت عن ذلك نصوص أخرى يلي بحثها .

وفي الرمز إلى أهمية كنذر (العتتيو) وبعد مصدره ، وتمييزه عن بقية أصناف البخور الفاخرة الأخرى ومصادرها ، روت أسطورة مصرية قديمة تسمى قصة « نجاة الملاح » يرجع تأليفها إلى القرن الحادي والعشرين ق . م^(١٠) ، حديثاً وعد بطلها فيه أن يرجو ملك مصر أن يرسل قرايين البخور وكثيراً من الصادرات المصرية إلى كائن أسطوري على جزيرة « كسا » التي ألقاه الموج على أرضها في قلب البحر الأحمر ، « جزاء وفاقا على مساعدته إياه وعلى حبه للمصريين حتى وهو في مقره البعيد الذي لا يكاد الناس يعرفون عنه شيئاً » . وقد ردّ هذا الكائن عليه وهو يتسم ضاحكاً من قوله « قد يوجد لديك البخور ولكن أنى لك بوفرة العتتيو وأنا أمير

اختلف نص حنّو عما سبقه من نصوص التعامل مع بويئة لاستيراد منتجات البخور ، بذكره استيراد « العتتيو » الطازج عن طريق رؤساء البادية (حقاو دشرة) ، ومن واردات شواطئ (إدبو) أرض الإله (تانثر) . وقد عرف « العتتيو » كما يتضح من مناقشة تفصيلية تالية ، بأنه راتنج حر عطر من نوع الكندر الفاخر ، الذي يكاد ينحصر نمو أفضل أشجاره على مرتفعات ظفار في الجنوب العربي ، وإن نمت له أشجار أخرى بنسبة وجودة أقل في مرتفعات شمال الصومال . أما تعبير أرض الإله « تانثر » فهو اصطلاح رمزي قديم عبر المصريون به عن بعض المناطق القصية ذات الخصائص والبيئات غير المألوفة ، والمنتجات أو الثروات المتميزة ، التي تتمثل فيها قدرة الخالق الفائقة ، وتستحق لهذا أن تنسب إليه تمجيحاً لشأنها ، وتأكيداً لاحقيته فيها أو ملكيته لما يصل إلى معاينه من إنتاجها ، على الرغم من غموض معرفة الناس بها - وهذه معان دللنا عليها في بحث خاص سابق^(٩) ، ورجحناها على ما ظنه بعض الباحثين من ترجمة تعبير أرض الإله بمعنى أرض منشئه أو مهد نشأته . وغالباً ما ارتبطت تسمية أرض الإله هذه أو أراضي الإله ، في النصوص المصرية القديمة ، باتجاه الشرق النسبي على اتساع مدوله . ولا بأس من التجوز قليلاً في الصفحات التالية في نسبة هذا التعبير القديم إلى إسم الجلالة عوضاً عن الإله ، بما يرادف بعض التعبيرات الدارجة حتى الآن عن مثل أرض الله الواسعة ، وبلاد الله ، وخلق الله ، حين التنويه باللامحدود من ملك وقدرته واتساع خلقه .

لم يشر حنّو إلى تعامل بعثته مع كبار بويئة شبه المستقرين في أرضهم كما جرت عادة النصوص السابقة على عهده ، بقدر ما نوه بتعاملها مع رؤساء البادية (حقاو دشرة) . ويبدو أن هؤلاء الأحرار مثلوا شيوخ القبائل المتكفلة بتجارة الوساطة في البخور ، والقائمة

Abdel- Aziz Saleh, Notes on the Ancient Egyptian T3- NTR "God's- Land" BIFAO, 1981, I07- II7.

(٩)

(١٠) شاعت تسمية هذه القصة لدى عدد من الباحثين باسم « قصة الملاح المفقود » مع أن ملاحظتها لم يفرق وإنما نجما بحرفه بعد غرق سفينة . وهي من قصص المغامرات

البحرية الأسطورية التي سهلت انتقال مغامرات السندباد البحري الغربية بألاف السنين .

أحد مصادره الرئيسية القديمة (ومنه ما كان مجهز من السجاج الناتج عن حرق نوع من الكندر أرقشر اللوز) .
 وزكي الأصل العربي لهذا الكحل أن ذكرته نصوص مصرية مبكرة باسم « سمد » وبما مائل اسمه العربي « أتمد » ، وإن تناوله بعد ذلك إبدال أدى إلى ذكره في نصوص أخرى تالية بلفظ مسدة بل ولفظ مسدمة أيضا . وبلغ من قيمة هذا الكحل الأسود كمادة مستحبة للزينة ووقاية العيون ، أن مثل السلعة الرئيسية فيها قدمته قافلة أمورية أو كنعانية من شو (ت) ، من هدايا ثمينة إلى خنوم حوتب وإلى إقليم الوعل بمصر الوسطى خلال العام السادس من عهد الملك سنوسرت الثاني في فترة من أوائل القرن التاسع عشر قبل الميلاد^(١٢) . وإذا استبعدنا التشابه الظاهري بين كلمة « شوت » التي ذكرها النص المصري - وبين اسم شت الذي اعتبرته أنساب التوراة من أول ولد آدم - فإنها أقرب إلى أن تعني إحدى قبائل مؤاب التي انتشرت بطونها في بعض عهودها القديمة من جنوب الشام حتى جبل سعب والتخوم الشمالية الغربية لشبه الجزيرة العربية وشرقي سيناء . وضمت قافلته تلك إلى مصر سبعة وثلاثين فردا من رجال ونساء وأطفال ، حملوا جانباً من أمتعتهم على ظهور الحمير ، وتقديمهم شيخهم الذي ذكره الكاتب المصري باسم إيشا تحويرا فيها يبدو أو اختصارا لأحد أسماء إيشو أو إيشار أو أبي شوها - سامية الأصل^(١٣) . ولم يكن هؤلاء الوافدون من صلب عرب شبه الجزيرة ، وإنما استشهدنا بهم لعدة أمور ، منها كونهم من الجماعات السامية ذوي الصلة الإقليمية والجنسية المباشرة بالعرب الشماليين ، ثم دلالة وصولهم إلى مصر الوسطى على أن دخول مصر والتجول بأمان في أقاليمها لم يكن ممتنعا على أضراسهم من القبائل السامية ما دامت صديقة مسالمة .

ولم يتيسر القطع بما استهدفته جماعة إيشا من إقليم

بوينة ، والعنتيو من مقدراتي » . ثم زوده حين مغادرته الجزيرة هدايا كثيرة تضمنت أنواعا فاخرة من هذا العنتيو (ومن إودنب ، وأقراص بخور كبيرة ، وزيت هكنو ، وغيرها) . وكان ذلك الكائن كما صورته الأسطورة قد اتخذ هيئة ثعبان عظيم رصع جسده بالذهب والزرجد ، وانتسبت إليه اسرة من أربعة وسبعين ثعبانا ، فقدمهم حينما هوت عليهم صاعقة من السماء فاحترقوا بها جميعا ، ونجا هو وحده ولكن لأجل قريب تنبأ هو به وتنبأ معه باختفاء جزيرته من بعده . وعلى الرغم من وضوح الخيال والحرافة في هذه الرواية واحتمال رد أحداثها إلى جزيرة قريبة من جزيرة الزبرجد بالبحر الأحمر ، وما ذكر عن صلتها ببوينة ، إلا أن ما ادعته من حماية الأفاعي لجزيرة البخور وزواها باحتراقها ، قد تشابه إلى حد ما مع رواية أخرى ذكرها المؤرخ هيرودوت (في القرن الخامس ق . م) وادعى فيها أن الأفاعي المجنحة كانت تحمي أشجار اللبان في مناطق شبه الجزيرة العربية ، وأنه كان يقتضي إبعادها عنها ، لجمع محصولها ، إطلاق دخان المحروقات عليها . وفي سبيل تركية الأصل العربي لبعض المنتجات التي ذكرتها قصة الملاح ، افترض الباحث فايبيشل احتمال نطق الاسم المصري « إودنب » الذي ورد فيها بصيغة « يودانوب » ليدل على اللبان اللادن ، على أساس تقريبه من لفظة « لودانوم » أو « لادانوم » (مع تقدير سقوط حرف اللام في الكتابة المصرية القديمة ، وقلب الميم بباء في هذه اللفظة)^(١٤) . وقد لا نسلم بالضرورة بحرفية هذا التخريج ، ولكننا أوردناه مثالا لما دار في أذهان بعض الباحثين عن ترسم أسماء منتجات بخور شبه الجزيرة العربية في النصوص المصرية القديمة .

إفترن استيراد سلع البخور الممتازة من بوينة وأرض الله ، بنوع من كحل أسود فاخر اعتبرت المناطق العربية

(١١) استشهد في إبدال الميم بلام في اللغة المصرية القديمة بتراصف الكلمتين « ولب » و « ولب » ، على الأقل ، W. Vycichl, *Kush*, 1957, 72.

P.E. Newberry, *Beal Hasan*, I, pp. 69, 72, p.s. 28, 30, 31, 38.

(١٢)

W.F. Albright, *The Vocalization of the Egyptian Syllabic Orthography*, 1934, 8. Cf. *Shet-Moab*, Nu. 24, 17, 37, W. (١٣)

Helck, *Die Beziehungen Ägyptens zu Vorderasien im 3 und 2. Jahrtausend v. Chr.*, 1962, 50, 60.

أمثالها تفرقت منازلها في شرق الدلتا وما يليه من مناطق البراري المصرية ، وهي مناطق تعد أقرب شبهاً ببيئة مواطنها الأصيلة ، ولكن شادت المصادفات ألا يعثر على نصوص ومناظر أخرى تصورها حتى الآن .

وعلى أية حال ، فقد احتفظت نصوص لوحات ويرديات مصرية قديمة قريبة العهد من القرن التاسع عشر ق . م بعشرات من الأسماء الأمورية أو الكنعانية لرجال ونساء ، شارك بعضهم عمالاً في مناجم ومحاجر سيناء وصحراء مصر الشرقية . وعمل بعضهم خدماً وإماءً في أعمال مختلفة بالبيوت المصرية الثرية^(١٥) . وألحق باسم كل منهم لفظ « عام » للزجل ، ولفظ « عامة » للأثني ، وهو ما سوف نرجع ترجمته بعد قليل بمعنى القبلي والقبلية . ولعل منهم من لجأوا إلى مصر من تلقاء أنفسهم سعياً وراء الرزق والأمن والاستقرار . كما دخلها بعضهم أسرى وأرقاء شراء ، بينما تناسل بعضهم الآخر من صلب هجرات قبلية قديمة . وتمثل أسماؤهم المسجلة في مصر ثورة دسمة لم تستغل بعد استغلالاً كافياً من أجل التعرف منها على طبيعة الأسماء السامية ، أو السامية المتمصرة ، وكنيتها ، في ذلك العصر البعيد .



وتوفر في مصادر العلاقات المصرية العربية القديمة وجه آخر معاصر . فمنذ أوائل الألف الثاني قبل الميلاد نوهت النصوص المصرية ، بين الحين والحين ، بأسماء بضع دويلات وجماعات قامت على التخوم وعلى طرق التجارة الرئيسية الواقعة بين شمال شبه الجزيرة العربية وبين شرق سيناء وبلاد الشام . وخصت هذه الأسماء بالذكر في سياق ما سجلته عن أطوار سياستها الاقتصادية والأمنية والعسكرية على حدود مصر وفيها ورائها .

ففضلاً على ذكر قبائل شو (ت) المؤابية التي إنسبت إليها جمعة إيشا ، أشار نص من قصة سنوحي في القرن

الوعل (في محافظة المنيا) ، سواء دخلت إليه في زيارة عفوية أو رسمية استجابت فيها لكرم الضيافة المصرية ، أم أتت إليه ليعمل رجالها في صناعات المعادن ، أو للانضمام إلى زمرة صائدي البراري ، وعسس الحواف الصحراوية للأقليم^(١٤) . ولولا أن أتوا معهم بنسائهم وأولادهم لأمكن كذلك إحتمال كونهم من وسطاء التجارة العربية التي كانت تصل عبر الطرق البرية لشبه الجزيرة إلى أسواق جنوب الشام فيتولى تجارها تصريفها مع منتجاتهم المحلية . وصور رجال جماعة إيشا على جدار مقبرة خنوم حوتب بلحي دقيقة مدبية وشعور كثة ، وأسدت نسائهم شعورهن الطويلة على الظهر والنحور مع تزيينها بعصائب رقيقة . وظهروا في مجملهم بما ينم عن تحفيهم دور البداءة وأخذهم بنصيب من التمدين . فارتدى بعضهم مآزر ملونة تكسو النصف الأسفل من الجسم ، واكتسى بعض آخر من الرجال والنساء بثياب طويلة (أو أردية صوفية) مزركشة ذات هذب قصيرة ، تكسو أحد الكتفين وتدع الكتف والذراع الأخرى عارية ، وانتعل أغلبهم نعلاً ذات سيور ، خلعها كبارهم حين واجهوا الوالي خنوم حوتب ووقفوا حفاة أمامه . وربما لبست نسائهم جوارب (صوفية ؟) أو خفافاً جلدية ملونة .

ويصعب أن نفترض أن هذه الجماعة قد عقدت العزم منذ أن خرجت من نواحي الأردن على أن تصل إلى ما وصلت إليه من إقليم الوعل في مصر الوسطى ، وهو البعيد عن أرضها بمئات الأميال . وإنما يغلب على الظن أنها لجأت إليه في سياق تجوالها كسبا للعيش حيثما تيسرت لها الإقامة ، ثم أسعدها الحظ بتسجيل أنبائها وصورها في مقبرة خنوم حوتب ، فأصبحت مناظرها هناك من أقدم وأوضح المصادر التفصيلية المصورة لبني جنسها ، ليس في مصر فحسب وإنما بالنسبة لجنوب بلاد الشام أيضاً . وليس من المستبعد أن جماعات سامية أخرى من

Abdel- Aziz Saleh, op. cit., 74, and refernces.

(١٤)

Hayes, A Papyrus of the Middle Kingdom, 1955, Posener, Syria, 1957, 145f., K.A. Kitchen, JEA, 1961, 15f., Holck, (١٥) op.cit., 79f.

رحلتهم تلك إلى مصر ، والتي يحتمل تأريخها بأواخر القرن الثامن عشر أو أوائل القرن السابع عشر ق . م ، وأحدة من رحلات كثيرة تجري على منوالها . ولا يؤخذ على مضمونها التاريخي غير ذلك الأبل فيها ، في حين لم يجد التاريخ أدلة أثرية تنم عن إستخدامها في قوافل التجارة إلا بعد عهد يوسف بنحو خمسة قرون ، خلال القرن الثاني عشر ق . م .

وأشار نص مصري من حوالي القرن الثامن عشر ق . م إلى منطقة « دمتاو » وأميرها « إاقح »^(٢٠) . وتباينت وجهات النظر الحديثة فيها إذا أمكن تقريب اسم « دمتاو » هذا إلى تسمية إمارة إدم في جنوب شرق الأردن (وفيها يمتد بين البحر الميت وبين خليج العقبة) ، أو تقريبه فيها هو أكثر احتمالاً إلى اسم دومة (الجندل) العربية ذات الموقع التجاري المتميز ، لاسيما وقد ذكرتها بعض المصادر الآشورية القديمة باسم مشابه له . وهو « أدوماتو » . وعلى أية حال ، فقد اتصلت كل من المنطقتين المقترحتين بمصر فعلاً ، وأولاهما بخاصة في عصور تالية لهذا العصر . ففي رسالة بردية إدارية من عهد الملك مرنباج ، في عام ١٢١٧ ق . م ، كتب أحد المشرفين على مداخل مصر الشمالية الشرقية معلناً : « لقد أجرينا الأذن لقبائل الشوسو من إدم بمبور حصن مرنباج في تكو إلى غدران بيتوم مرنباج الواقعة في أرض ثكو ، بغية أن تُرد الحياة عليهم هم وقطعائهم ، بفضل الفرعون الشمس الحفيرة لكل أرض »^(٢١) . ويعني ذلك أن بدوهم لم تمنع العطف عليهم والترحيب بهم في مصر . واستمرت هذه الأواصر بحيث روت التوراة أن مصر آوت إليها الأمير حداد الثالث ورث عرش إدم

العشرين ق . م ، إلى كبير « كوشو » الجنوبية ، خلال ما رواه عن سفره من مصر عبر براري جنوب الشام . ثم ذكر نص آخر مما يسمى اصطلاحاً بنصوص اللعنة - كبيرين لواحات « كوشو » أيضاً (في حوالي القرن الثامن عشر ق . م)^(٢٢) ، وذلك مما يعني تعدد قبائلهم وواحاتهم وشيوخهم . وقد قرب بعض الباحثين اسم « كوشو » هذا إلى من ذكروهم التوراة باسم كوشان بحسبانهم من أسلاف المديانيين أو من جيرانهم^(٢٣) . وقد انتشرت قبائلهم في بعض عهودها بين جنوب الأردن وبين تخوم سيناء ، ثم تركزت أكبر قبائلهم المديانية مؤخرًا في شمال الحجاز ، لاسيما في واحة البدع ومغائر شعيب وميناء الحوراء . وأشار بعض المؤرخين المسلمين إلى امتداد مدين في أيامه إلى نهاية أطراف الحجاز الشمالية في هضبة حسمي ، وقد روا الرحلة بينهما وبين مصر بمسيرة تسعة أيام^(٢٤) .

ولا بأس من الاستشهاد في هذا السياق بما ذكرته التوراة في قصة يوسف عليه السلام ، من أن قوماً من الاسماعيليين أتوا من جلعاد بإبلهم يحملون التوابل والبلسم والمر في طريقهم إلى مصر ، فلما وصلوا إلى موقع البئر التي ألقاه إخوته فيها انتشله منها تجار من المديانيين وباعوه في مصر . وثبت المبادلة اللفظية بين تسمية الاسماعيليين وبين تسمية المديانيين في هذه القصة على أنها تسميتان مترادفتان لشعب واحد ، فضلاً على ما لصلة كل منهما بالعرب الشماليين بخاصة^(٢٥) . وكان تجار جلعاد فيها يبدؤون طريقاً من وسطاء التجارة التي تتجمع سلعها في مدن فلسطين فيرحلون ببعضها على دوابهم إلى حيث يبيعونها في أسواق الدول الكبيرة . وكانت

(١٦) Sinuhe, 219f., K. Sethe, Die Aechtung feld Meher Fursten, Volker und Dinge, 88-89, Passer, op.cit., E50-51, p. 62.

(١٧) Albright, BASOR, 83, 34n.8, JBL, 1944, 220 n. 89, B. Maisler, RHJE, 1946, 73f.

(١٨) تاريخ الطبري : ج ١ - ص ٤٥٨ ، القديسي ، احسن التفسير - ص ١٧٨ ، الأبريسي : نزعة الفتن - ج ٣ - ص ٥ .

(١٩) Genesis, 37, 25, 28a, 36, A. Musil, The Northern Hegaz, 1926, 267.274f., Maisler, op. cit., 37 - 38, A. Grohmann,

Arabien, 1963, 56-57.

Maisler, op.cit., 33

Pap. Anastasi IV, 51f.

(٢٠)

(٢١)

(٢٢)

الثالث ق . م ، وأكتفى معظم الباحثين بالتعبير عنها باسم « الأسويين » في حين افترض باحثون آخرون ترجمتها بمعنى البدو ، أو الصائدين ، أو رعاة العصى ، والصائدين باليوميرانج (وهي العصا المعقوفة الطرف)^(٢٤) ، وكلها ترجمات غير محدودة المعالم .

وفي بحث خاص نشرناه عام ١٩٧٨ ، رجحنا من ناحيتنا ترجمتها ، أي لفظة « عامو » ، بمعنى القبليين - بما يحمله هذا المعنى من وجهة النظر المصرية عن طبيعة التكوين القبلي الاجتماعي القائم على رابطة الدم والمصلحة الخاصة لمجموعة محدودة من الناس . وهو تكوين تباين في جوهره مع كثافة المجتمع الزراعي المصري المرتبط بالأرض الخصبة ، ومع أسس البنيان المدني المرتبط بوحدة الدولة التي اعتبرها المصريون من ميزات حضارتهم على كثير مما حولها^(٢٥) . ولقي هذا المدلول المقترح ما يمثله في سياق النصوص الأرامية والعبرية والعربية والسريانية والنبطية القديمة ، من حيث التعبير بالفاظ عام وعمى وعامة عن الجهالة إزاء العلم ، وعن العامة والعمومية ضد الخاصة والخصوصية ، لاسيما في حالات المقابلة مع أهل المدنية والثقافة المستقرة حتى في البلد الواحد . وترتب على انعكاسات هذا المعتقد أن المصريين لم يروا في الهجرات الأمورية التي تدفقت على حدود الشام ومصر وتسلفت عبر أراضيها في أواسط الألف الثالث ق . م ، ثم جمافل المكسوس التي هاجتها في أوائل الألف الثاني ق . م ، أكثر من « عامو » أي عوام همجين قبليين ، على الرغم من إمكاناتهم العسكرية . وهكذا فرقت النصوص المصرية بين جماعات « رثنو » المستقرة في جنوب الشام وبين

الذي ساعده أهل بلاطه على الفرار منها (في أواخر القرن الحادي عشر ق . م) بعد أن خرب جيش داود إمارته وسفك دماء الآلاف من رجالها واستباحها ستة شهور . ووصل حداد إلى مصر خفية عن طريق أرض مدين ، فوجد فيها الرغد والملجأ^(٢٦) . أوردت المصادر المصرية القديمة ما سبق الاستشهاد به عن كوشو أو مديان ، وشوت ، ومؤاب ، وإدوم ، وربما دومة (الجنندل) أيضا ، بناء على ما توافر لهذه وتلك من أهمية تجارية نسبية على طرق القوافل الممتدة بين شمال شبه الجزيرة العربية وبين شرق سيناء وجنوب الشام . وذكرتها كما أسلفنا في سياق ما سجلته عمن تناولتهم إجراءاتها التأمينية والعسكرية على حدود دولتها . ولكن ندر أن ذكرت هذه المصادر أسماء البوادي الضاربة في قلب الصحراء العربية التي عدتها من وجهة نظرها بدائية محدودة النفع بالنسبة لها . بل واعتبرتها من مصادر الاضرار بأمن تجارتها الخارجية ، ومن بواغث القلق على سلامة تخومها . واكتفت بأن سلكت أهلها في مسميات اصطلاحية عبرت عن صفات البداوة والنفور والشرد وقلة الاستقرار . وكانت منها تسميات « يابتيو » أي الشريقون (أو الشروق) . و « جريوشع » أي القاثمون على الرمال . و « نثيوشع » أي جوالو الرمال . و « ستيو » أي القواسة أو البدو . و « شاسو » أي النهابون أو الشاردون أو الرعاة . ثم متتيو أو « متشو » أي البدائيون ، وهلم جرا^(٢٧) .

وأدرجت المصادر المصرية بعض هؤلاء هؤلاء ، مع أضراسهم من الطوائف قريبة الصلة بهم ، في تسمية « عامو » . وهي تسمية ترددت منذ أواسط الألف

I Kings XI, 8-22, 23, B. GRdseloff, ASAE, 1947, 211f, Musil, op. cit., 276.

(٢٢)

For Various explanations see, Wb. II, 265, 15, III, 135, IV, 328, 412, Helck, op. cit., 3f., Grdsiloff, op. cit., 74, J. (٢٣)

Cerny, ASAE, 1944, 295f., S. Yeivin, JEA, 1965, 204f.

Wb. I, 167- 168, Gauthier, D. G., I, 133 - 135, Gardiner, Egypt of the Pharaohs, 37, 131, 144, 157, Gunn, JEA, V, 37, (٢٤)

Abright, JAOS, 1954, 223f., CAH, I, Ch. XVII, 1968, 45.

Abdel-AZIZ Saleh, Arabia and the Northern Arabs in Ancient Egyptian Records, Journal of the Faculty of Archaeology in Cairo University, III, 1978, 69, -76. (٢٥)

وبراريا الداخلية ، كما حدث مع جماعة إيشا . ولم يكن هؤلاء بمعزل عن التكوين القبلي لبدو سيناء وبدو الصحاري المصريين أنفسهم ، حتى لقد أشارت نصوص مصرية إلى امتداد بعض العامو إلى منطقة الشلال الأول والعوينات في أقصى الجنوب^(٢٦) . ولكن حدث في مقابل ذلك أن قفلت مصر حدودها إزاءهم كلما دفعهم الجذب والفرق إلى تهديد أمن بعثات التعدين وقوافل التجارة ونهب بضائعها . ولشيء من ذلك القبيل تحدث نص قديم عن إنشاء الملك أمنمحات الأول « أسوار الوالي في بداية القرن العشرين ق . م بطريقة تحول دون دخول العامو مصر لكي يلتسوا الماء منها كمأولف عادتهم من أجل سقاية أنعامهم »^(٢٧) . وعني ذلك ضمنا أنهم كانوا يترددون على مصر ويرتدون من أبارها في فترات السلام معهم ، وهو ما أكله نص عهد مرنبتاح الذي سبق الاستشهاد به .



نستأنف البحث كثة أخرى عن مدى إقتراب المصادر المصرية القديمة من شئون شبه الجزيرة العربية ، في سياق نصوصها ومناظرها المتعلقة ببلاد بويئة غامضة الحدود ، وأرض الله أو أرض العجائب ، ومنتجات البخور والطيب الفاخرة .

وتضمنت هذه المصادر أدلة وقرائن جديدة خلال ما يعرف اصطلاحاً باسم « عصور الدولة الحديثة » . وهي عصور بدأت مع أوائل القرن السادس عشر ق . م وبلغت مصر فيها ذرى إمكاناتها المادية والثقافية ، واتسع انطلاقتها العالمي واتصالاتها الخارجية ، وتضاعفت بالتالي آفاق رخائها ومطالب معابدها

« عامورثنو » ، ثم بين مدينة جبيل وبين « عامو جبيل » ، وكذا بين مدينة ألازا وبين « عامو ألازا »^(٢٨) . وبالمثل جهلت نصوص آرامية « عام صيدا » ، وعام صور « عام قرطاجة » . واستخدمت النصوص العبرية لفظ « عام » للدلالة على الأقوام غير الأسرائيليين المنتمين وإياهم إلى إقليم واحد . ثم استعملت نصوص سريانية تعبير « عام طي » (عام طيانياً) للدلالة على الأعراب المنتمين إلى قبيلة طي الكبيرة التي اعتبروها معبرة عن العرب بعامه^(٢٩) . وأخيراً تلقب أغلب ملوك الأنباط بلقب « رحم عمه » بمعنى « محب (شعب) قبيلته »^(٣٠) .

ولعل في هذه التفرقة بين الحياة القبلية وبين الحياة المدنية ، حتى بالنسبة لما بين أهل البلد الواحد ، بعض الشبه بما درجت المصادر العربية عليه فيما بعد من التمييز بين قریش البطاح المستقرة داخل مكة ، وبين قریش الظواهر البادية حولها . أو التمييز بين أهل المدر في الحيرة ، وبين أعراب الضاحية أصحاب مضارب الشعر والوبر والأخبية من حولها^(٣١) .

ولم تمنح التسمية المصرية للعامو ، في نعمتهم بالقبلية ، من الاعتراف لهم بحضارتهم القومية الخاصة . وكان منهم فيمن ذكرنا الأموريون والادوميون ، وجماعات الهكسوس . وقد عاشوا جميعاً على أنماط متفاوتة من التطور تراوحت بين البداوة وبين المدنية ، ويمكن أن يعتبروا معها أنصاف بدو ، وأنصاف رعويين ، وأنصاف مستقرين ، وبالتالي أنصاف متحضرين ، مع إشارتهم التقاليد القبلية على ما عداها في كل هذه الأوضاع . ولم تمنح مصر جماعات العامو المسالمة من التردد على أرضها ، والتعايش مع ظروف صحاريها

Cairo 34010, 14, B. Maisler, op.cit., 64f., W. Helck, op.cit., 53.

(٢٦)

Charles- Hofitzer, *Dictionnaire des Inscriptions Semitiques de l'Ouest*, 1965, 216, Kochler- Baumgartner, *Lexicon in Veteris Testamenti Libros, Supplementum*, 1958, 710-711.

Ibid., Jausson et Savignac, *Mission Archologique en Arabie*, 1909, Nos. 1, 9, -10, 3, 9, 5, 10, etc.

(٢٨)

(٢٩) ابن الأثير : الكامل في التاريخ - ج ٢ - ١٣ ، الطبري : تاريخ الأمم والملوك - ج ٢ - ١٠

A. Fakhry, *Wadi el - Hudl*, 1952, 46, pl. 19b.

(٣٠)

Pap. Peteresburg, 1116 B, 66.

(٣١)

بين منطقة ساحلية ، وبين مدرجات جبلية (ختيو) ،
أوبين وهاد وفيافي (خاسوت) ، وبين هضاب . وثنائية
كذلك بين سبيل البحر وبين طريق البر . وثنائية في
وصف الصادرات المرغوبة بين عجائب وواردات ،
وبين مفاخر أو ثروات وخيرات . وثنائية في تخصيص
أهم المنتجات بين بخور المر « ثنتر » وتوابعه ، وبين
بخور « عنتيو » وهو الكندر أو البخور الحر أو البلسم .
وثنائية في تصوير أشجار هذه الأنواع بين أشجار وارقة
الظلال كثيفة الأوراق ، وبين أشجار أخرى إبرية
الأوراق تبدو على مبعدة كأنها عارية من الخضرة . ثم
ثنائية في تصنيف من تعاملت البعثة معهم بين « بونتيين »
يجهلهم الناس أو يكادون يجهلون الناس ، وبين
« خبستيين » ينتمون إلى أرض الله . ثم إلى حد ما
كذلك بين كبار « نيمو » الأفريقيين ، وبين كبار إرم ،
وأرض عمو .

لم تكن بعثة حاتشبسوت هي الأولى من نوعها في
التعامل المصري مع بونة وتانثر ، ولكنها تميزت عما
سبقها بضخامتها واستهدافها فتح آفاق جديدة في تاريخ
العلاقات المصرية الخارجية . وكانت افتتاحيات
نصوصها قد روت أنه « حينما بلغت جلالة الملكة ذات
صباح مقام رها (آمون رع) سمعت إذناً بنبؤة من الآله
نفسه لدى العرش العظيم تقول لها : « التمسى سبل
بونة ، وتعرفي على مسالك الطرق إلى مدرجات
العنتيو . ولسوف أهدين رجالك على الماء وعلى اليابسة
من أجل استيراد العجائب من أرض الله ، . . . » .

وقال لها أيضاً : « لقد وهبتك بونة بتمامها إلى ما
يتاخم أراضي الآلهة ، سيبا أرض الله التي لم تطرق ،
ومدرجات العنتيو التي لم يدركها الناس من قبل ، وإن
تسامعوا بها رواية عن رواية في قصص الأولين . وما كان
يرد من عجائبها ووارداتها في عهود آبائك ملوك الدلتا
كان ينتقل من واحد إلى آخر ، كما أن ما جلب منها في
عهود أجدادك ملوك الصعيد جلب في مقابل نفقات

وقصورها من واردات البخور والعطور والطيوب .
وتواردت هذه النصوص والمناظر ذات الأدلة والقرائن
والمنشودة على فترات من القرن الخامس عشر وأوائل
القرن الرابع ق . م ، ثم أوائل القرن الثاني عشر
ق . م ، وذلك خلال عهود خمسة ملوك مصريين متتابعين
وهم : حاتشبسوت ، وتحوتمس الثالث ، وامنحوتب
الثاني ، وتحوتمس الرابع ، وامنحوتب الثالث ، ثم في
عهد ملك آخر تال وهو رمسيس الثالث . وقد نشرنا
آراءنا عن هذه المصادر في خمسة بحوث مطولة ظهرت في
السنوات الأخيرة في دوريات أجنبية متخصصة نستشهد
ببعضها فيما يلي من عناصر البحث .

استبان مدخل هذه الأدلة والقرائن من سياق نصوص
ومناظر بعثة بحرية شهيرة خرجت من مصر إلى بونة في
لحمس سفن كبيرة على متن البحر الأحمر في عهد الملكة
حاتشبسوت ، ثم آبت إلى مصر سنة ١٤٨٢ قبل الميلاد -
وسجلت أنباء أهم مراحلها نصاً وتصويراً على جدران
المعبد الملحق بضريرح الملكة في الدير البحري بغرب طيبة
(أي الأقصر الحالية) في الصعيد^(٣٢) ، ثم سجل موجز
عنها على واجهة معبد باخة (أو كهف أرتميديس) في
العهد نفسه بمحافظة المنيا في مصر الوسطى .

وعلى الرغم من تعدد الدراسات التي عنت بتفاصيل
هذه البعثة ، لا زالت نصوصها ومناظرها تحفل بعناصر
يمكن أن تضيف أموراً جديدة . وقد ركزنا البحث فيها
مؤخراً على مدلولات ثنائيات عدة تكررت عمداً في
سياقها ، وهي ثنائيات جرى التعقيب على بعضها في
دراسات سابقة ، ثم وجهنا النظر إلى بعضها الآخر
حديثاً^(٣٣) . وكانت من أولياتها : ثنائية قارنت بين
ماضي الاتصالات بمناطق البخور وبين حاضرها .
وثنائية في تسمية المناطق التي استهدفتها البعثة بين
« بونة » ذات المدلول العريض ، وبين « تانثر »
بطابعها التخصيصي . ثم ثنائية تشير إلى جانبي البحر
أو شاطئيه . وثنائية في التعريف ببيئة الأراضي المنشودة

Ed. Naville, *The Temple of Deir el- Bahari*, III, pls., 69- 86..

(٣٢)

Abdel - Aziz Saleh, Some Problems relating to the Pwenet Reliefs at Deir el- Bahari, *JEA*, 1972, 140- 158.

(٣٣)

نفقاتها الباهظة . وليس من المستبعد أنه كان من هؤلاء الوسطاء تجار أفريقيون ، وآخرون من العرب الشماليين ، كانوا يسلكون الطرق البرية المتاحة لهم إلى المرافئ والأسواق الكبيرة التي اعتادت البعثات المصرية أن تبلغها من حين إلى آخر .

وهكذا انطلقت بعثة حاتشبسوت في البحر الأحمر وهي تعتقد أنها بسبيلها إلى إكتشاف المجهول ، وأنها سوف تبلغ أرضاً لم يسبقها إليها أحد من العالمين . أرضاً قد تصل بمناطق بويئة الكبيرة ، إلا أنها تمايزت عما سواها بتسحية أرض الله . ولا تقع في أغلب الظن على السواحل التي تمرست البعثات المصرية السابقة على البحار إليها ، ولكنها تقع في بيئة أخرى ذات مدرجات (ختيو) تجود بأفضل أنواع العتتو نادرة الوجود . وأملت البعثة ألا تكتفي بأن تستورد ثماره كما فعلت سابقتها ، وإنما تنقل معها كذلك بعض فساتل أشجاره لكي تزرع في طيبة وفي حدائق معبد ربها الكبير . وإذا ما حققت البعثة أهدافها أمكن لمصر أن تنتج العتتو في أرضها ، وأن تتخلص من نفقات تجارة الوساطة التي عاب آمون رع أمرها ، أو عابها كبركهته بمعنى أصبح في نبوءته للملكة .

ومنذ أعوام تبين نفر من دارسي خواص النباتات ، أن ما صورت به أشجار العتتو في مناظر بعثة حاتشبسوت ينسبها إلى مجموعة *Boswellia Sacra* ، أي أشجار الكندر *or Boswellia Carteri* ، والبخور الحر (أو البلسم) ، تلك التي مربنا أن أفضل أنواعها لا تكاد تربو في غير المدرجات الصخرية لمناطق ظفار وشرق حضرموت . وتنمو هذه الأشجار برياً في غالب أمرها ، وإن تيسرت زراعتها في أحوال أخرى قليلة . وتستخرج بللورات الراتنج منها بشق لحاء سيقانها ، وتحفظ بلونها الأبيض أو المخضر لبعض الوقت ثم تكتسي بالصفرة أو الحمرة حين جفافها .

طائلة . وما كان يبلغها سوى منوبيك (سميتو) . ومنذ الآن سوف أجعل بعثتك تطرقها » . وقال : « ولأهديتها على الماء وعلى اليابسة . وأفتح لها المعابر الصعبة المؤدية إلى مدرجات العتتو ، تلك البقعة المباركة من أرض الله ، وهي منتجع مسرتي والمقر الذي هيأته كي أمتع نفسي فيه مع الربة موت وحتحور سيدة تيجان بويئة ، ربة السماء عظيمة السحر . . . وليأخذوا العتتو كما استحبوا . وليوسفوا السفن بما يرضيهم من أشجاره الخضراء الأصيلة . . . » (٣٤) .

وفي سياق التعقيب على هذه الرؤى ، افترض الباحثان برستد وكابار ، وآخرون ، أن العهد الخالية التي ذكر النص أن الناس لم يعرفوا إبانها بويئة وأرض الله ، وكانوا يستوردون منتجاتها ومتاجرها عن طريق وسطاء التجارة اللذين تسببوا في زيادة نفقاتها ، إنما عنت أيام دولة الهكسوس في مصر وانقطاع الاتصال المباشر خلالها بين مصر وبين مصادر البخور والراتنجات النادرة (٣٥) . وقد رأينا في بعض ما نشرناه ، أنه يضعف الفرض السابق ما وصف النص به ملوك تلك الأيام الخوالي من أنهم آباء حاتشبسوت (ملوك الدلتا) وأجدادها (ملوك الصعيد) ، في حين أن نصوصاً أخرى لهذه الملكة صبت لعناتها على ملوك الهكسوس باعتبارهم قبليين من أهل البراري ورعاة يتصفون بالبربرية والخشونة والكفر (٣٦) . وما كانوا يعتبرون بناء على هذا من آباء الملكة أو أجدادها . وإنما يرجح أن تكون نبوءة آمون رع في نصوص الديبر البحري قد عنت العصور القديمة بعمامة في سياق ما جنت إليه من المبالغة والتوهيل لكي تضخم من قيمة ما يتوقع تحقيقه من مشروعات رائدة جديدة في عهد هذه الملكة . وهي مشروعات استهدفت أن تذهب إلى أبعد مما وصلت إليه كل العلاقات والاتصالات السابقة مع مناطق البخور ، وأن تكسر حد تجارة الوسطاء أو تقضي عليها ، وتتجنب

Urk. IV, 344, 345, 1-5, Breasted, Ancient Records, II, 117.

(٣٤)

Breasted, A History of Egypt, 276, Capart and Werbroeck, Thebes, 172, 175- 76.

(٣٥)

Urk. IV, 385, Gardiner, JEA, 1946, 47 - 48.

(٣٦)

وينمو نوع آخر أقل جودة من هذه الأشجار في مرتفعات الصومال الداخلية وعلى ارتفاع نحو ٣٦٠٠ قدم عن سطح البحر^(٣٧). ولعل هذه أو تلك ، وأولاهما أكثر ترجيحاً فيما سوف نتناوله ، كانت هي المعنية بتسمية « أرض الله » التي لم يتعامل المصريون معها قبل عهد حاتشبسوت إلا عن طريق الوسطاء ، ثم ودوا في عهدا أن يفتحوا صفحة جديدة للتعامل المباشر معها .

وتعين على السفن المصرية أن تبدأ طريقها البحري المعتاد مع الساحل الأفريقي للبحر الأحمر ، وأن تعرج على مرافئه التي تعودت على الرسو فيها إلتماساً للماء والزاد ، أو للخبرة والمبادلة ، قبل أن تقدم على تنفيذ خطتها لعبور باب المندب والوصول إلى الأرض (العربية) المنشودة - ويبدو أن نفرا من رجال الاستطلاع المصريين وأدلاء القوافل سبقوا البعثة برا إلى نواحي بويئة (الأفريقية) ، كي يعلنوا عن مقدمها ويمهدوا السبيل إلى تحقيق أهدافها . وقد ذكرهم كاتب النص باسم « سميتيو » كما قدمنا ، واعتبرهم من مندوبي الملكة والعاملين باسمها ، كما خصص اسمهم في صورته الهيروغليفية هيئة رجل يحمل زاده في طرف عصا يرفعها على كتفه شأن الرعاة وأدلاء الصحراء^(٣٨) .

وترتيباً على هذه الخطة سجلت فوق مناظر سفن البعثة عبارة تقول : « الابحار في البحر الأخضر الكبير (وهو البحر الأحمر الآن) ، أخذاً ببداية الرحلة الميمونة نحو أرض الله . ورسو لرجال الملكة في أمان على (شاطئ) بويئة وفقاً لمررب الأرباب سيد عروش الأرضين ، لاستيراد عجائب كل أرض من أجله » .

وما أهل هؤلاء بأسطوهم الغني بالتاجر والهدايا على

ميناء بويئة. حتى جاءهم عظامها يستقبلونهم مهطعي الرؤوس ، بهداياهم ، يرأسهم كبيرهم « بارهو » وزوجته وولده وابنته وهم يهللون لامون رع رب الازل في كل مكان ، كما وصفوه . وامتزجت مظاهر الجبور بعالم القلق على وجوههم ، ترحيباً بعملهم المصري الثري وهداياه من ناحية ، وقلقا في الوقت ذاته على احتمال فقد أرباح تجارتهم معه ووساطتهم في بعض معاملاته ، فيما لو تركوه يتجاوز منطقتهم ليصل إلى أرض الله ومدرجات الكندر بخاصة كي يتعامل مع أهلها أو أسواقها رأساً ، على الساحل العربي المواجه لهم ، عن طريق عبور مضيق باب المندب أو جنوبه .

وقال كبار البونتيين في نصي تهشرت ، للأسف ، بعض كلماته ، وترجمه الاستاذان برستد ونافيل ، ثم قلدهما ولسن ، ومونتيه ، كما يلي : « قالوا وهم يؤثرون السلام - لم جئتم هنا على هذه الأرض التي يجهلها الناس ؟ هل نزلتم على طرق السماء ؟ أم أبحرتم على مياه بحر أرض الإله ؟ هل طرقتم إذن طريق (إله الشمس) رع ؟ . . . »^(٣٩) .

وأغلب الظن أن هذه الترجمة بنغمتها شبه المستنكرة لا تكاد تتفق مع سعادة البونتيين برؤية سفن حاتشبسوت تصل إلى أرضهم عملة بالتاجر والهدايا . وما كانوا ليسألوا ملاحيها لم جئتم ؟ أو يسألوهم كيف جئتم ؟ أعن طريق البحر أم على طرق السماء ؟ في الوقت الذي يرون فيه السفن المصرية رأي العين قد وفدت اليهم عن طريق البحر وألقت مراسيها داخل مينائهم . ودعانا مثل هذا التناقض إلى مراجعة النص ومعاودة ترجمته ، بناء على استنساخ آخر أورده الاستاذ

W.H. Schoff, *The Periplus of the Erythraean Sea*, 1912, 218 - 19, Le Baron Bowen (j.a.), *Archaeological Discoveries* (rv) in South Arabia, 1962, 62, 41, Van Beek, *Frankincense and Myrrh*, *Biblical Archaeologist*, 1960, 70f., Hipper, *JEA*, 1969, 66f., Dixon, *JEA*, 1969, 55f. Early, Theophrastus, *Hist. Plant.* 9.4.9, Pliny, *H.N.*, 12, 33.

Naville, *op.cit.*, pl. 84, 12

(٣٨)

Ibid., P. 15, p.1. 69, Breasted, *Anc. Rec.*, II, 257, A History of Egypt, 276.

(٣٩)

عن إعزازها تدلت من عوارض خشبية بسطت على أكتاف مجموعات من العمال تراوح عدد كل مجموعة منهم بين الأربعة وبين الستة . وأخذ بعضهم يخاطبونها مخاطبة البشر في تدليل أن « هلمي معنا شجرات العتيو من قلب أرض الله ، إلى دار آمون ، حتى تستقري فيها وتنميك الملكة في حديقته على جانبي معبده »^(٤١) .

وقعت البعثة بهذا التصرف الوسط ، ووجدت فيه حلا موفقا جنبها مخاطر اجتياز مضائق باب المندب إلى أسواق اليمن ، أو مشقة المضي قدماً على ساحل المحيط إلى مرتفعات ظفار ، وأبقى على التعامل الودي بينها وبين أمير بويته ، كما حقق لها في الوقت ذاته حدثاً فريداً حيث « لم يسبق أن جلبت إحدى وثلاثون شجرة عتيو ضمن عجائب بويته ، لأحد الملوك الغابرين ، ولم يشهد مثلاً إطلاقاً » ، كما قالت نصوصها . واقتنعت حاتشبسوت أو أقنعت بنجاح مسمى رجالها . وعندما وصلت أشجار العتيو إلى مصر صورت في شيء من المبالغة نامية في ارتفاع قامة الرجل ، ووجد زارعوها في هياث مدرجات الدير البحري شها قريباً بمدرجاتها الطبيعية . وسجل فنان الملكة نقشا في معبد باحة قالت الملكة فيه : « لم تعد مرتفعات راشوة وإووممتنة ، وزودتني بويته بأشجار العتيو - وفتحت سبل المرتفعات . بعد أن كانت مغلقة على الجانين » . وكانت رشوة وإوو ، وأولاهما بخاصة ، من المناطق الآسيوية ، وإن صعب تحديد موقعها تحديداً قاطعاً^(٤٢) .

وأضافت نصوص الملكة أن فريقاً من كبار البونتين وفدوا على بلاطها مصطحبين معهم أبناءهم وجزاهم ، تقديرًا لجلالته ، وتأييداً للروابط الود مع دولتها^(٤٣) .

زيتته وورد فيه ما يسمح بقراءته قراءة مغايرة ، تستفسر عن نوايا المستقبل القريب أكثر مما تتساءل عن أحداث الماضي القريب ، وتمضي على النحو التالي : « قالوا وهم ينشدون السلام - وكيف تصلون إذن إلى ذلك القطر الجبلي المجهول من البشر ؟ أتبهطون هناك على معارج (طرق) السماء ؟ أم تبحرون فوق الماء أو فوق اليابسة ؟ ما أسعدها أرض الله (بكم) حين تطرقونها ! ولكن أليس من شفاعاة لرع (الشمس) ملك تامري (أي الأرض الحبيبة ، وهي مصر) ، لكي نحيا بنفس (الحياة) الذي اعتاد أن يبه لنا ؟ »^(٤٤) وأخذوا من ثم يرجون الخير في عهد حاتشبسوت ، وينشدون أمام رمزها الذي رفعه رجالها قائلين : « عز وجهك ملكة تامري (مصر) الشمس الأنثى ، التي تشع مثل الكوكب ، مولاتنا سيده بويته ، بنت آمون » .

ويبدو أن البونتين ذهبوا بالبعوثين المصريين إلى مدرجات جبالهم الأفريقية الداخلية ، كجزء من مدرجات العتيو على جانبي البحر الأحمر عليهم يكتفون بها . وهناك واصل نحسي حامل أختام الملكة ، مع بارهو كبير بويته سياسة الوفاق ، فاجتمعوا وكبار القوم على وليمة فاخرة في سرادق كبير . ويغلب أن بارهوزاد فتعهد بأن يحقق للبعثة عن طريقه مبتغاهما الرئيسي من المنتجات النادرة ومن أشجار العتيو التي طلبوها (من الأراضي العربية) بخاصة . وعندما حقق وعده ، أشارت النصوص إلى مقدمه بمعطياته من جانبي البحر الكبير ، وفي مقدمتها ٣١ شجرة كنندر (عتيو) كثيفة الأوراق . وصورت فسائل هذه الشجرات مغطاة بعناية ، نامية في تربتها داخل إصص وسلال . وتعبيراً

Abdel- Aziz Saleh, op.cit., 152, Urk, IV, 344-345

(٤٠)

Neville, op. cit., 17, pls. 69-74, 78, Urk., IV, 328, ARII, 295, Dixon, op.cit., 262f, Hepper, op.cit., 71

(٤١)

Urk. IV, 385, 13-16, Gardiner, JEA, 1946, 46, Gauthier, D.G., III, 127, I, 51, W.M.Muller, Asien und Europa, 133f.

Neville, op.cit., 76

(٤٢)

مؤكد عما يدل هذا عليه من ناحية الانتهاء الجنسي ، بغض النظر عما قد يتبادر إلى الخاطر من الربط بينه وبين العادة اليمنية المألوفة في اعتبار حمل الخنجر رمزا لشرف صاحبه ، إلا احتمال انتهاء بارهو وبعض كبار قومه إلى سلالة حامية سامية ، أو أفريقية آسيوية صديقة ، وهو كل ما يمكن أن توحى به هيئاتهم العامة التي لا يكاد بعضها يختلف عن الهيئات المصرية في شيء كبير .

وعلى أية حال ، فقد ذكرت نصوص حاتشيسوت مع اسم « البونتيين » ، اسم « خبستيو » أي الحبستيين ، ونسبت هؤلاء الأخرى إلى أرض الله بخاصة . وأثار اسم الحبستيين هذا جدلاً حاول معه نفر من الباحثين أن يقربوا بينه وبين اسم « حبشت » الذي رددته بعض نصوص سبأ وحمير منذ القرن الثاني الميلادي وما تلاه ، وعبرت به عن جماعة معينة عملت في مجال التجارة خلال عهود السلم كما اشتركت في مشكلات الجنوب العربي إبان حروب دويلاته الداخلية . وظهرت ثلاثة آراء في شأن تحديد قوم « حبشت » هؤلاء ، فذهب رأي إلى اعتبارهم فرعاً من تهامة اليمن ، وأن فريقاً منهم نزح إلى الساحل الأفريقي المواجه لأرضهم ، حيث خلعوا اسمهم عليه وأصبحوا فيه أسلافاً للجعزين أصحاب اللغة السامية في الحبشة - وترتب على ذلك أيضاً أن اشتهر قومهم باسم « حبشت » في المناطق التي بلغوها على كل من جانبي جنوب البحر الأحمر .

وذهب رأي ثان إلى النقيض ، فاعتبر قوم « حبشت » هؤلاء نسلاً مولداً من مهاجرين أفريقيين نزحوا إلى ساحل تهامة وتكاثروا على أرضه ثم عملوا لصوالحهم الخاصة في فترات مشكلات اليمن الداخلية عن طريق الانحياز لفريق من السكان ضد فريق آخر ومضى رأي ثالث إلى ما هو أبعد من ذلك ، فاعتبر قوم « حبشت »

وحاول عدد من الباحثين (من أمثال نافيل وديفز وسميث وتسيلارز ودكسن)^(٤٤) التمييز فيمن صورتهم مناظر رحلة حاتشيسوت ، على أرض البخور ، بين ثلاث طوائف يتفاوتون قليلاً في السمة واللون ، وفي تصفيف الشعور وأشكال اللحى وبعض تفاصيل الملابس ، فضلاً على بعض التباين فيما صور معهم من السلع ، وهو ما نتجاوز عن التفصيل فيه . ولعله كان منهم إلى جانب الأفارقة الحاميين ، والأفارقة الزوج ، تجار من عرب الجنوب العربي انتقلوا ببعض متاجرهم إلى سوق (مرفأ) بؤنة الأفريقي الكبير الذي اعتادت البعثات المصرية على أن تتردد عليه ، هذا إذا لم يكن بعضهم قد استقر فيه فعلاً وألف طبقة ما من سكانه . وربما كان من بين هؤلاء التجار من استحضروا بأنفسهم بغية المصريين من أشجار كنلر العنتيو ، رغبة في احتكار التعامل فيها لأنفسهم ، وحرصاً على الاحتفاظ بسر وسائل الانتقال بها عبر مفاوز البر ، وعبر مضائق باب المندب . وكان حرصاً مارسه خلفاؤهم بإصرار شديد في عصور أخرى لاحقة بالنسبة لسر براعتهم في اجتياز المحيط العربي إلى سواحل الهند البعيدة .

لقبت النصوص المصرية بارهو البونتي بلقب كبير بؤنة وليس ملكها . كما نعتت عظماء قومه بنعت الكبراء أيضاً . وتلك ظاهرة غالباً ما أخذت الجماعات القبلية بمثلها ، حيث يعتبر شيخ القبيلة فيها كبير أقرانه ، وحيث تتركز مقاليد التجارة والشراء بين يديه وأيدي هؤلاء الكبراء . وخصت مناظر الدير البحري بارهو وولده بخاصية فريدة ، وهي تصوير كل واحد منها يعمل خنجراً في غمده في حزام يتمنطق به حول وسطه ، كما يتزين بقلادة ذات طابع آسيوي حول عنقه^(٤٥) . ولم يعهد مثل هذه التكريم في تصوير الأجانب المدنيين في المناظر المصرية إلا نادراً . ولكن يصعب التعقيب بشيء

Ibid., III, 12-13, W.S. Smith, JARCE, 1962, 59f., N. de G. Davies, Rekh-mi-re, I, 19, 22, Puyem-re, I, 86, pls. 32, 34. (٤٤)

Naville, op. cit., 69, Montet, Everyday Life in Egypt, 1962, 186, Grohmann, Arabien, 1963, 128f., van den Branden, Bibliotheca Orientalis, 1957, 16. (٤٥)

على أدلة أوقرائن سليمة ما أمكن في كل حالة ، وهو أمر دعائنا إلى ترديد عبارات الاحتمال والافتراض في مناسبات شتى ، ليس بغرض التشكيك ولكن لمراعاة الدقة ما استطعنا .



مهد مشروع حاتشبسوت بنجاحه الجزئي لفصل رئيسي آخر ترتب عليه وزكى ما تقدم من استنتاجاتنا عنه . فقد جاء في حوليات العام العاشر من حكم الملك تحوتمس الثالث الذي انفرد بعرش مصر بعد وفاة شريكه القديمة حاتشبسوت ، في عام ١٤٦٨ - نص يقول تعقياً على عودة جلالته من جولة تفتيشية في ولايات الشام : « ومع وصول جلالته إلى تامري (بمعنى الأرض الحبيبة أي مصر) ، كان حضور رسل « جنبتيو » ، محملين بوارداتهم من (كندر) عنتيسو (وراتنج) كاي » (٤٨) . وأعقب هذه العبارات جزء من النص تeshمت للأسف نقوش كلماته . ومراً أغلب الباحثين المعنيين بدراسة عهد تحوتمس الثالث ، على مضمون هذا النص مروراً سريعاً ، مكتفين بإلحاق عباراته بما ورد بعدها عن منتجات شعوب أفريقية من العاج والأبنوس ، والأنعام وجلود الحيوانات ، واعتبروا قوم « جنبتيو » بناءً على هذا إلحاق من قبيلة جنوبية أفريقية كان رجالها يرسلون ذوابات شعر قصيرة من

غزاة من الحبشة استغلوا فترات التفكك السياسي في دويلات اليمن فاحتلوا مناطق ساحلية واسعة شمال جيزان وعسير وجزءاً من ساحل الحجاز ، وخلصوا تسميتهم على ولاياتها لبعض الوقت ، حتى أزيحوا عنها بعد (٤٦) . على أنه أياً ما كان من مدى صحة أحد هذه الآراء الثلاثة ، فهي في مجملها لن تخفي حقيقة واقعة ، وهي الفارق الزمني الكبير بين ذكر الحبستيين في نصوص حاتشبسوت خلال القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، وبين ذكر قوم حبشت في النصوص السبائية الحميرية منذ القرن الثاني بعد الميلاد ، أي بعد نحو سبعة عشر قرناً ، وهو فارق يجعل الربط بينها أمراً غير يسير .

وفضلاً على هذا أضافت نصوص الرحلة عمن تعاملت معهم في بويئة اسم « عمو » لأرض غنية بتبر الذهب . وقرب الباحثان كرال وديفز هذا الاسم إلى صيغة « عامو » التي عبرت في رأيها عن الآسيويين ، وخرجاً من ذلك إلى اعتبار « العمو » مهاجرين آسيويين من شبه الجزيرة العربية إلى نواحي بويئة (٤٧) . ولكن أخذاً بالأحوط ، وجهنا النظر إلى ما رجحناه من دلالة لفظ « عامو » على القبليين بعامة أكثر منه على الآسيويين بخاصة ، مع ملاحظة إيراد لفظ « عمو » في نص حاتشبسوت اسماً لأرض وليس اسماً لشعب ، فضلاً على اختلاف طريقة كتابته هناك عن الصيغة المعتادة للفظ « عامو » . وذلك مما يعني أنه مع تلمسنا لكل ما يفتح منفذاً على النشاط العربي القديم ، إلا أننا نؤثر قيامه

(٤٦) Naville, op. cit., pl. 84, 15, Urk. IV, 345, 14-15, Breasted, A.R., II, 288, Schoff, op. cit., 62, Glaser, 4240, CIH, 308, 308a, BASOR, 128, 45, J. Asiat., 1921, 18, 1931, 5f.

هومل ، نيلسن ، جرومان ، وآخرون : تاريخ العرب القديم ، ترجمة فؤاد حسنين - ص ١١٨ - ١١٩ .

Urk. IV, 326, 5-9, Naville, op. cit., pl. 69, Gauthier, op. cit.,

I, 143, Muller, op. cit., 120 f., J. Krall, Mitt. Geogr

121, 75-7, cf., however, N. de G. Davies, The Tomb of

Payem-re, I, 86, n.1.

Urk. IV, 695, 5-7.

(٤٨)

وأدرج هذا النص في حوليات العام ٣١ - ٣٢ للملك على أساس رد احقيقته في العرش إلى بداية حكمه المشترك مع الملكة حاتشبسوت قبل واحد وعشرين عاماً .

رؤوسهم (نظرا لتخصيص اسمهم في الكتابة الميريوغرافية بهيئة جديلة شعر معقوصة)^(٤٩). ومع مراجعة حرفية هذا النص القصير وجهنا النظر في أحد بحوثنا إلى أمرين ، أولهما هو تسجيل عباراته بعد فقرات تعلقت بواردات أقطار شمالية وسورية ، وقبل الفقرة التي عددت الواردات الأفريقية والتي خصصها كاتب النص بعنوان « جزى بلاد كاش » (الواقعة في النوبة العليا وشمال السودان) . ودل ذلك على أن ما سبق هذا العنوان المقصود قد خص قطرا آخر منفصلا عنه ، أي عن بلاد كاش الجنوبية ، ولا يندرج تحته أو تحتها . أما الأمر الآخر فتعلق بما تقدم ذكره عن قصر إنتاج الكندر (العنتيو) على أرض الله ، أو أرض بويته على أكثر تقدير ، دون أراضي الجنوب الكاشية^(٥٠).

ومع تتبع ما ذكر به اسم (قوم) جنبتيو في مصادر مصرية قديمة أخرى تبين وروده على ذات الترتيب آف الذكر في أحد نصوص عهد الملك سيتي الأول من القرن الثالث عشر ق. م ، حيث ورد ضمن قوائم شعوب شرقية (وليست جنوبية) ، وفي موضع وسط بين أقوام شماليين وآسيويين ، وبين أقوام جنوبيين أفريقيين . ويحتمل أن ذات الاسم تكرر كذلك في نص ثالث متأخر الزمن نوعا ، أورد فيه لفظه بصيغة « قنبتيو » أي بإبدال جيحه (أو فائه) الأولى قافا^(٥١).

وتأسيساً على ما تقدم ، رأينا وجوب معاودة التعرف على حقيقة قوم « جنبتيو » هؤلاء أو - الجنبتيين ، ذوي الموقع المتوسط النسبي بين قوائم الجماعات الآسيوية وبين قوائم الجماعات الأفريقية ، والذين نسبوا إلى

المشرق أكثر مما نسبوا إلى الجنوب ، واختصت وارداتهم ببخور عنتيو الذي لم يتوافر إنتاجه ، فيما استشهدنا به من آراء باحثي النباتات ، إلا على المدرجات الجبلية في ظفار وشرق حضرموت (وإلى حد ما في داخلية جبال الصومال) ، وذلك على خلاف صنوف أخرى من البخور أنتجت مناطق أفريقية وعربية متنوعة ، كما أنتجت بعضها صحراوات مصر نفسها .

ومن وجه آخر تشابهت تسمية « جنبتيو » أو « جنبتيين » لفظاً وموقعاً وتخصصاً أيضاً ، مع من ذكرهم كتاب من الاغريق والرومان ، باسم « جبانيثاي » Gebbanitae في سياق كتاباتهم عن جماعات الجنوب العربي . وقد أشار الرحالة استرابون في القرن الأول قبل الميلاد إلى تسميتهم هذه ثلاث مرات ، نقلاً عن سلفه البعيد إراتولينيوس Eratotherenes الذي عاصر القرن الثالث قبل الميلاد . بل وربما نقل هذا السلف بدوره معلوماته بشأنهم عن رحالة آخرين تقدموا عهده . ثم ردد الرحالة بلييني في القرن الميلادي الأول ذكر قوم جبانيثاي أيضاً في سياق حديثه عن الدول العربية الجنوبية ، وذكر نقلاً عن آخرين سبقوا عهده ، أن عاصمتهم قامت ففي ينة « تمنع » التي تضمنت على حد روايته ٦٥ معبداً . ووصفها بأنها مملكة اختصت بنوع معين من البخور كان ينسب اليها في مثل تسمية Geb-banitic myrrh ضمن أنواع البخور السبعة التي اشتهر الجنوب العربي بإنتاجها . وذكر أن كميات كبيرة من تجارة البخور الحر (Frankincense) كانت تمر بأرضهم وعن طريقهم ، فيفرضوا عليها مكوساً طائلة . وأضاف أن ميناء أكيل (Akila كانت تبهمهم -Geb) و bani tarum وهي ميناء تقع قرب باب

(٤٩) Brugsch, Zaes, XX,33, Le Page Renouf, PSBA, 1888, 373-375, Muller, op. cit., 117, Breasted, op. cit., II, 474.

(٥٠) Abdel - Aziz Saleh, The Gubtyw of Thutmosis III's Annals and The South Arabian Gebbanitae of the Classical Writers, BIFAO, 1972, 245- 262. See, Urk. IV, 695, 9f.

(٥١) Gauthier, op.cit., V, 215, 175 Mariette, Abydos, II,2, Muller, op. cit., 117, Dumichen, Rec.,mon. IV, 62, Geogr. Inscr., II, pl. 62.

وتأسيساً على هذه المقارنات المتنوعة أمكن افتراض ثلاثة احتمالات متشابهة ، وهي أن يكون الجنيتيو والجبانياتاي والقتبانيون اسماً وشعباً واحداً مع قليل من التمايز في طريقة نطق تسميتهم بين مصدر وآخر أو من زمن إلى آخر ، أو أن يمثلوا فريقين متمايزين من أصول مشتركة تعاصر في بلد واحد . أو أن يكون فريق منهم قد سبق الآخر في الإقامة ويسط نفوذه على أرضه . وإذا صح أحد هذين الفرضين الأخيرين ، كان « الجنيتيو » الذين ذكرهم نص تحوتس الثالث في القرن الخامس عشر قبل الميلاد ، أو الجبانياتاي عند الكتاب الكلاسيكيين ، هم الأسبق عهداً ونفوذاً (وذلك على خلاف ما افترضه الباحثون جلاسرس وسبرنجر وميللر)^(٤٤) . وقد يضاف أخيراً إلى هذا احتمال لتعريب ثان قال به الباحث J. Tkatsch عن إمكان تقريب تسمية Gabaioi التي نقلها استرابون عن سلفه إراتوستينيس خلال إحدى مرات حديثه عن الجبانياتاي (XVI, 768) ، إلى الاسم العربي القبلي القديم جبآن أو جمعه جبثيون^(٤٥) .

وعلى أية حال ، فمن خلاصة هذه النتائج ما يعني أن الجنيتيين الذين ذكرهم نص تحوتس الثالث ، أسلاف القتبانيين ، كانوا قد عرفوا برغبة بعثة حاتشبست السابعة على عهده ، في التعامل مع بلادهم وأسواقهم رأساً دون وساطة ، بل وربما كان بعضهم شهوداً لهذه البعثة كفريق من الحبستيين ، (أو كبراء البونتيين) ، على أرض سوق بويئة الأفريقي الكبير . ثم تطلّعوا إلى تحقيق الصلة المباشرة مع المصريين لصوالحهم . وواتهم خير الفرص عندما استقر حكم الفرعون تحوتس

المنذب^(٤٦) . وما يستوجب التعقيب هنا أن « تمنع » عاصمة الجبانياتاي في هذه الرواية ، هي ذات المدينة التي عرفها التاريخ عاصمة لدولة قتبان العربية الجنوبية ، والتي وصف استرابون أهمية أهلها القتبانيين بمثل ما وصف به قوم جبانياتاي ، من حيث امتداد نفوذهم حتى المضائق ومدخل خليج العرب على حد قوله ، أي إلى الداخل وعلى الساحل ، ومن حيث احتكارهم نصيباً كبيراً من حركة قوافل متاجر البخوريين مصادر إنتاجه في ظفار وحضرموت وبين الطرق المؤدية إلى واحات نجد والحجاز وما ورائها من ناحية ، وكذا إلى ساحل البحر الأحمر المفضي إلى أسواق الهلال الخصيب من ناحية أخرى ، منذ أواسط القرن الرابع قبل الميلاد على أقل تقدير . وفقدت قتبان جانباً كبيراً من هذه الأهمية في أيام بلقي ، وأصبحت جزءاً تابعاً لدولة سبأ وحير ، ولكنه كتب عنها ما كتب نقلاً عن سابقين كما أسلفنا^(٤٧) .

ومع التجاوز عن ظواهر الابدال في النطق ، واختلاف أداة الجمع في تسمية « جنيتيو » المصرية القديمة ، وهي واو أخيرة تشبه واو الجمع العربية ، عن أداة الجمع أي ae في تسمية « جبانياتاي » الاغريقية ،

يتضح مدى التشابه اللفظي بين أصول هاتين التسميتين من ناحية ، كما يتضح مدى قربهما معاً ، في الحروف الأساسية على أقل تقدير ، من أصل تسمية « القتبانيين » العربية . ويزكي هذا ما سبق التنويه به عن نص مصري متأخر العهد نوعاً ، ذكر قوم « جنيتيو » باسم « قنيتيو » الأمر الذي قرب نطقه خطوة أخرى إلى صيغة أسمهم العربي المؤلف .

Pliny, Natural History, 12:35, VI, 153, XII, 63, 68f., 87f., 93, Le Baron Bowen, op. cit., 40-41.

(٤٢)

Strabo, XVI, 768, J. Tkatch, Kataban, in the Encyclopaedia of Islam, 1936, 809 - 810.

(٤٣)

Glasser, MVAG, IV, 2,3,35,36,60, Skizze..., II, 6, 8, 19, Sprenger, Geographic..., 256, 268, D.H. Muller, Burgen, II, 1208f.

Tkatsch, Gabaioi, op. cit., 809, 812, Pauly. Wissowa Realenzyklopadie, 1920.

(٤٤)

العربية منذ حوالي القرن الثاني عشر قبل الميلاد على وجه التقريب^(٥٦).

وزكى الاستنتاج الذي أسلفناه عن قدم الكيان القتباني عدة بحوث أخرى ، حاولت من جانبها أن ترد بدايات هذا الكيان إلى ما يدور حول ذات التاريخ النصفي البعيد ، الذي افترضناه .

فقد اعتبر بارتون القتبانيين فريقاً من الهجرات الأمورية التي ظهرت بوادها في الشرق الأدنى القديم منذ أواسط الألف الثالث ق.م . وبني رأيه على أساس ما افترضه من اشتراك هذين الفريقين في تقديس معبودهما « عم »^(٥٧) . وتلك قرينة لا يضعفها إلا قلة ما نعرفه عن عبادة ثم القتباني بين الأمورين ، ثم وضوح الفارق الزمني الكبير بين ظهور الفريقين على مسرح التاريخ . وقد يكفي أن يستنتج من رأيه احتمال إرجاع أصولها القديمة إلى جذور وعقائد سامية متماثلة ، وإن تكن جد متباعدة عن بعضها .

واعتبر البرايت القتبانيين فريقاً من جماعات عربية سينية اللغة ، هاجرت في اعتقاده من مواطنها الأصلية في شمال شبه الجزيرة العربية إلى مواطن أخرى في جنوبها قبل عام ١٥٠٠ ق.م^(٥٨) . وهو ما ينبغي أن نعبر عنه بأواسط الألف الثاني قبل الميلاد ، حيث لا يجوز تأريخ خروج هجرة قديمة بعام محدد لا سيما في عصور ما قبل التاريخ المكتوب .

واقترح وندل فيليبس إرجاع أقدم مستويات بقايا مدينة (أو بلدة) هجر بن حميد القتبانية في وادي بيجان إلى تاريخ قريب من هذا التوقيت . كما رد فان بيك

الثالث ، وهو من أكبر أفذاذ الحرب والسياسة القدامى ، وامتد نفوذ دولته المصرية من أعالي الشام وحدود الفرات شمالاً وشمالاً بشرق ، حتى الشلال الرابع في بلاد السودان جنوباً . وحينذاك تشجعوا وأوفدوا رسلهم إلى بلاطه بهداياهم ومتاجرهم ، ومثلوا بين يديه بعد إحدى عوداته الطافرة من نواحي الشام ، ليضمنوا التعامل مع مندوبيه ، وحرية التنقل بقوافلهم التجارية آمنين في أرجاء دولته الواسعة . هذا وإن ظل الكتبة المصريون ، على دأب غيرهم من كتبة العصور القديمة يعبرون عن هذه المتاجر والهدايا وأمثالها ، بتعبير الجزري واجبة الأداء لملكهم .



عنينا في المقام الأول من استشهاداتنا بالنصوص المصرية القديمة الأنف بيانها بما ألقته من أضواء جديدة على مسيرة العلاقات العربية القديمة ، وعلى ما يمكن الاستفادة به من سياقها في توقيت بعض مراحل النمو الاجتماعي والاقتصادي القديم لبعض الجماعات العربية الكبيرة ، ومنها تلك المرحلة التي سمحت لأسلاف القتبانيين بأن يحققوا تعاملهم التجاري المباشر مع مصر ، منذ أواسط القرن الخامس عشر قبل الميلاد . ومن المرجح أن مرات هذا التعامل ورحلاته ظلت بطيئة متباعدة تعتمد على مسرى القوافل البرية الراجلة ، مع تحميل سلعها فوق ظهور الحمير . ولا ينفي ذلك محاولات أخرى لنقلها في البحر الأحمر لمسافات طويلة أو قصيرة ، ألحنا إلى بعضها ، ونورد ذكر بعضها الآخر بعد قليل . ولم تتغير إمكانات النقل البري وسرعته النسبية إلا بعد الاستعانة بالابل في قوافل التجارة

W.F.Albright, The Archaeology of Palestine, 1961, 206- 207, Bull. ASOR, 1962, 38, n.g, CAH, II, 1966, Ch.33, p. 49, (٥٦)

R.Walz, ZDMG, 1951, 29f.

G.A. Barton, Semitic and Hamitic Origins, Social and Religious, 1934, 73.

(٥٧)

Albright by W.Phillips, Qataban and Sheba, 1955, 247.

(٥٨)

القرن السابع ق.م في قتبان ، وحوالي القرن الثامن ق.م في سبأ^(٦٢).

وجنباً إلى جنب مع قرائن التجارة المصرية العربية المباشرة منذ القرن الخامس عشر قبل الميلاد (بغض النظر عن احتمال غير مباشر لها في القرن الحادي والعشرين ق.م سبق لإيراده في صفحتي (٨ - ٩) ، ظلت مصر تتعامل مع منتجات بونية الأفريقية بأساطيلها الخاصة أحياناً ، وعن طريق تجارة الوساطة البرية والبحرية أحياناً أخرى . ومن آن إلى آن ، استقبل بلاط تحوتمس الثالث كبار وفود هذه وتلك ، مع غيرها من البعثات السياسية والتجارية التي كانت تسعى إليه من بقية أقطار الشرق الواسعة وجزر البحر المتوسط ومواحله . وفضلاً على استمرار استخدام النصوص لاسم بونية التقليدي بمعناه الواسع ، الذي قد يعني منطقة أو مناطق ، وأقطاراً أو بلاداً ، تبعاً لسياق كل نص ، ظل تعبير أرض الله ، وبلاد الله ، مستعملاً كذلك في صيغة أفراد وجمعه . وقد يتبع أحد هذين التعبيرين للآخر أو يمتزجان معاً ، أو يميز بينهما ، فتصور منتجات كل جانب منها على حدة . وغالباً ما أتى ترتيب بونية ، وأرض الله بخاصة ، تصويراً وكتابة ، بعد ذكر رسل حوض البحر المتوسط ومندوبي ولايات الشام ، ولكن قبل ذكر الوفود الأفريقية . ولا يستبعد أن منهم من كانوا يأتون عبر شرق أفريقيا أحياناً ، ومنهم من أتوا عبر غرب شبه الجزيرة العربية وشرق سيناء أحياناً أخرى . وترتب على ذلك الوضع أن نسبت النصوص المصرية أقطارهم إلى الشرق أكثر مما نسبتها إلى الجنوب . وجمعت المناظر في ملامح كبار هؤلاء وهؤلاء بين الخصائص السامية وبين الخصائص الحامية .

صناعة أوائل كسر الفخار التي وجدت في أقدم مستويات هذه البلدة إلى القرن العاشرة أو القرن الحادي عشر ق.م^(٥٩)

ورد ألبرت جام مخريشات بدائية خدشت على صخرة في وادي فارغ يقتبان إلى مرحلة أولية من كتابة الخط المسند ، يمكن إرجاعها في اعتقاده إلى القرن العاشر قبل الميلاد . وبني رأيه عن قدمها النسبي على ظاهرة كتابة سطورها من اليسار إلى اليمين وليس العكس كالمألوف ، وأن أشكال حروفها لم تكن قد استقرت بعد على أوضاع ثابتة بحيث رسمت يميل بعضها يمينا ويميل بعضها الآخر يساراً . وتلك ظاهرة قريبة الشبه بما بدأت به أقدم صور الكتابة الكنعانية ، التي اعتبرها مصدراً لنشأة كتابة الخط المسند^(٦٠).

وعلى سبيل المقارنة والقياس ، رد بعض هؤلاء الباحثين وغيرهم ، بدايات نشأة بلدتي صرواح ومأرب في سبأ ، وكذا الكيان السياسي لدولة « معين » ، إلى عهود تقرب من التواريخ المفترضة لبداية عمران قتبان ، أو تسبقها بفترات قليلة^(٦١).

ومهما يكن من أمر فلا شك في أن بدايات قيام المدن في هذا القطر أو ذاك قد تعاقبت بعد فترة ما من نمو التجمعات القبلية أو العشوية في منطقتها وبعد وضوح كيانها الاجتماعي . بل وتأخر ظهور تكويناتها السياسية الكبيرة عن ذلك فترات طويلة أخرى ، بحيث لم تذكر نصوص المسند العربية الجنوبية من أسماء الحكام المكرين ، إلا من يحتمل إرجاع عهودهم إلى حوالي

Ibid., 181-182

(٥٩)

Ibid., 105 f.

(٦٠)

Ibid., 221, Nabia Abbott, AJSJL, 1941, 1f.

(٦١)

Albright, The Chronology of Ancient South Arabia in the light of the first Campaign of Excavations in Qataban,^(٦٢)

BASOR, 119, 5f., J. Ryckmans, Les Institutions, Monarchiques, 1951, H.B. Philby, The Background of Islam, 1927, etc.

منتجات هذه التجارة الرئيسية ضمن واردات « رثنو » أي جنوب الشام إلى مصر . وذلك مما يعني أن شيوخ « رثنو » هذه قد احتكروا توزيعها في الأسواق ومدن القوافل وأضافوها إلى منتجات وديان الشام ويرايبها من الراتنجات والصمغ أو ما يسمى حديثاً باسم ترينث .



ظهر ملمح آخر للاتصالات المصرية بشيوخ متاجر البخور والطيب ، في أحد مناظر عهد الفرعون أمنحوتب الثاني الذي ولي عرش مصر في عام ١٤٣٦ ق.م خلفاً لأبيه تحوتمس الثالث . فقد تضمنت لوحه بمقبرة خاصة من عهده تصوريا لسفيتين بسيطتي التكوين ، اعتلها رجال يبدو أنهم كانوا من مواطني غرب آسيا بلحي دقيقة وشعور طويلة أسبوية الطابع ، ومن المصريين . وظهر بجوارهما عدد من كبار بويته حاملي الهدايا ، بتقاطيع أقرب إلى الملامح السامية أيضاً ، وبرؤوس حليقة أو شعور قصيرة ، ولحي دقيقة ، وأردية زاهية محمرة اللون زخرفت حواشيها بمثلثات زرقاء . ورأى الباحثان ديفز وسيدربرج أن السفيتين اللتين أوجز الرسام تصويرهما كانتا من الأطراف البحرية التي خصصت لنقل أحمال خفيفة من واردات بويته في جنوب البحر الأحمر إلى ميناء مصرية تجاوز ميناء القصير الحالية^(٦٤).

ورأينا أنه مع الملامح الخفيفة للتجار والملاحين القادمين ، وغلبة الطابع السامي عليها ، يحسن أن نعلن بساطة السفيتين باعتبارهما من العبارات التي كانت تصل عرضاً فيها بين الجانب الآسيوي أو العربي ، وبين الجانب الأفريقي أو المصري ، للبحر الأحمر ، في نصفه الشمالي ، أكثر من اعتبارهما من السفن التي

وصورت بعض شخصياتهم قريبة الصلة بالخصائص السامية بشعور مرسلة ونقب مميزة باللون ، وهذب صورت أمثالها لبعض رسل بوادي الشام على جدران مقبرة رخميرع وزير تحوتمس الثالث ، ومقبرة كبير كتبه بومرع .

وعنونت مناظر وفود بويته على هذه الجدران بما يقول : « الوصول في سلام لكبار بويته ، طائعين مهطعي الرؤوس ، إلى حيث يوجد جلالة الملك ، محضرين معهم جزاهم (أي بضائعهم المفروض وصولها معهم) وتقديماتهم المقبولة (أي هداياهم الخاصة) من فيافيهم التي لا يكاد يطرقها آخرون ، وذلك نظراً لجلال قدر جلالتهم في كل أرض » ، ودل تأكيدات الوصول في سلام لكبار بويته على ما كانوا يلقونه من ترحاب بعد مشاق السفر . كما دل وصف فيافيهم التي لا يكاد يطرقها غيرهم على احتمال كونها جزءاً من بوادي شبه الجزيرة العربية التي يشق اجتيازها بسهولة على غير أهلها . وعقبت نصوص أخرى على هدف وصول أمثالهم إلى البلاط الملكي بقولها « ... لكي يهبهم نفس الحياة بناء على ولائهم له ، وحتى ييسر عليهم حمايته » . ويقولها « ولكي يعقدوا السلام معه ويستنشقوا عطايه ... » ، ونسيم الحياة الذي تعطف به^(٦٥) ، وما إلى ذلك من عبارات تقليدية مغالية بعض الشيء ، تنم على رغبة الوافدين في إظهار الوفاء أو الولاء للملك الحاكم ، وضمان التعامل مع بلاطه ، والاتجار والتبادل مع دولته ، فضلاً على الاستفادة من حمايته ومن مكافآته باعتبارهم من حلفائه .

ومن المرجح أن انفساح الطريق أمام التجارة العربية المباشرة مع مصر ، قد واكبه انفساح آخر أمامها إلى أسواق الشام الداخلية والساحلية . وكثيراً ما وردت

Davies, The Tomb of Rekn — ml — Rê, II, pl. 17, pl. 20, The Tomb of Puyem — Rê, 80 — 81, pl. 26, Capart (٦٣) MA Werbrouck, Thebes, 166 — 167, Urk. IV, 720.

(٦٤) مقبرة رقم ١٤٣ بقرطبة : Davies, BMMA, 1935, 46f., Save — Soderbergh, The Navy of the Eighteenth Dynasty, 23, 25.

دلائل العلاقات المصرية العربية التي تتبعنا مراحلها ، ثم في ضوء محتوى نص آخر أرخ بالعام السادس والثلاثين من حكم فرعون نفسه (في عام ١٣٧٠ ق.م) . ونقش هذا النص على نصب أقامه سوبك حوتب الملقب باسم بانحسي وكاتبه أمنس ، في سرباط الخادم بشبه جزيرة سيناء . ووردت في سياقه عبارة تعني أن صاحبه قد عهد إليه بالاتجاه على شواطئ البحر الكبير (وفي قراءة أخرى بالانطلاق على جانبي البحر الكبير) . ليقرب وصول عجائب بونية ، وليتسلم بخور عنتيو وصموغ قمية ، وغيرها ، مما أتى به الشيوخ (أو الكبراء - ورو) في سفيتهم « مخنتي » المحملة بجزي مناطق جبلية عديدة . ثم تلت ذلك عبارة أخرى تشير إلى عبور البحر والرسو على أرض هضبية أو أجنبية^(٦٧) .

لم يكن سوبك حوتب رجل بحر أساساً ، وإنما كان كاتباً ملكياً وأحد رؤساء الخزانة ، وترأس إحدى عمليات استثمار الفيروز في سيناء ، ثم كلف بأداء مهمة كبيرة استحدثت أن يسجل أخبارها بتفصيل في نصه المذكور ، وكانت هي مهمة القيام بدور المشدوب الرسمي في لقاء شيوخ تجارة البخور الخارجية ، وما أتوا به من بضائع بونية .

وإذا صحت القراءة الأولى في نصه باتجاهه على شاطئ البحر الكبير ، لدلت على أنه اتجه برأً بمحاذاة شاطئ البحر الأحمر حتى وصل إلى ميناء القصير أو ما قام مقامها في عهده ، وهناك تسلم الواردات المعنية وأشرف على نقلها برأً حتى مدينة قفط ، حيث تم نقلها منها على متن النيل إلى طيبة التي ذكر أن الملك منحه فيها مكافأة مجزية . أما إذا قرئت العبارة سالف الذكر

كانت تمخر عبابه طويلاً حتى نهايته الجنوبية ، مغالبة شعبه وأخطاره . وقد يعلل تواجد ملاحين مصريين على العابرتين المذكورتين باستعانة تجار البخور من العرب الشماليين بخبرتهم ، في عصر لم تكتمل فيه مهارة مواطنيهم في ركوب البحر ، وفي الميناء المصرية استقبال صاحب المقبرة وأعوانه القادمين ، والسلع الواردة معهم ، والتي عبث حينذاك في غرار تمهيدا لنقلها إلى العاصمة طيبة .

واحتفظت إحدى لوحات مقبرة أخرى من عهد الملك تحوتمس الرابع (في أواخر القرن الخامس عشر ق.م) بتصوير لمجيء قافلة البخور والطوب في عهده ، وقد حمل بعض رجالها بضائعهم على أكتافهم وأعناقهم بطريقة تشبه طرائق الحمالين في الأسواق الشرقية التقليدية . وصوروا بدورهم بلحي قصيرة وقامات دقيقة البنيان تقل ارتفاعاً عن قامات المصريين المستقبلين لهم . وارتدوا ملابس خفيفة تتصل بالكتف بشرائط . وعبثت بضائعهم في غرار ثم حملت على ظهور الحمير في طريق نقلها إلى العاصمة^(٦٨) .

ونقش اسم خليفة هذا الملك ، وهو الملك أمنحوتب الثالث الذي ولي عرش مصر في نهاية القرن الخامس عشر ولفترة من النصف الأول للقرن الرابع عشر ق.م ، على جعل صغير ، صورة المرحوم أحمد فخري في اليمن ، ضمن جعلان أخرى وخرزات صغيرة مصرية متأخرة في الزمن عن عهده^(٦٩) . ولعلها لازالت محفوظة بمتحف صنعاء . وكان الشك يحوط تاريخ هذا الجعل المصري من حيث ما إذا كان قد وصل اليمن فعلاً في حياة صاحبه الفرعون أمنحوتب الثالث ، أم نقل إلى هناك بعد عهده . وربما صبح الفرض الأول على ضوء

Davies, JEA, 1940, 131, f., 136, pl. XXV.

(٦٥) مقبرة رقم ٨٩ بدير طيبة :

A. Fakhry, An Archaeological Journey to Yemen, Vol. I, 1952, Fig. 95, pp. 136- 138.

(٦٦)

Gardiner - Peet, Sinai, I, pl. LXVI, 211, II, 166 Soderbergh, op. cit., 25- 26, Leeds, JEA, 1922, 1 f., Helck, MIO, (٦٧) 1954, 188f.

استأجرها التجار لأداء رحلتهم « حيث ظهر بعض ملاحيها على هيئة المصريين فعلا .

واستكمالا للتتابع التاريخي في هذا السياق ، صور منظر بمقبرة مري رع الثاني من كبار رجال بلاط الملك آخناتون (في منتصف القرن الرابع عشر ق. م) ، قافلة منتجات بويئة ، قد وفد بها رجال صورت هيئاتهم بالأسلوب الفني المميز لعهد آخناتون ، ولكن برؤوس حلقة ولحي كثة ونقب خاصة ، مما اختلفوا به بعض الشيء عن صور البونتيين العاديين^(٦٩) . وقد يكون بذلك من أسلفنا الإشارة الى دورهم كوسطاء لتجارة البخور ، من جنوب الشام .

وبقيت ظاهرة أخيرة تستحق التعقيب من أواخر الدولة الحديثة . فقد روت بردية هاريس الكبرى من عهد الملك رمسيس الثالث أحد ملوك الأسرة العشرين ، في فترة من القرن الثاني عشر قبل الميلاد ، أنه بعث سفنا على اليم الكبير لمياه قدو (موقدو) إلى براري (خاسوت) بويئة . وذكرت أن البعثة سافرت على البر والبحر في ذهابها وفي إيابها ، وأنها عند أويتها إلى مصر صاحبها أبناء كبار أرض (أو أراضي) الله ، وقد امتطوا ظهور الحمير من ساحل البحر حتى مدينة قفط .

والى جانب دلالة الجمع بين بويئة وبين أرض الله ، أو أراضي الله ، في هذا النص ، واستخدامه تعبير اليم للدلالة على البحر كما استخدمته اللغة العربية ، فقد أثار تعبير « موقدو » الذي قد يعني الماء المحيط ، أو (مجرى) الماء المعكوس ، جدلا طويلا . وتركز هذا الجدل في رأيين ، رأي أثر التبسيط فافترض أن رحلة البر للبعثة اقتصررت على مرحلة السفر من مدينة قفط الواقعة على ضفة نهر النيل ، عبر الصحراء الشرقية المصرية إلى

بالصيغة البديلة الأخرى أي بانطلاقه على جانبي البحر ، كان من مدلولها أنه عبر بين ساحلي البحر إلى حيث ألقى شيوخ التجار مراسي سفينتهم (مخنقي) التي أشبهت الطوف ، في منطقة قريبة من مقر عمله ، وهذه قد تتمثل في جزء ما من خليج العقبة . وهناك قائلهم هو ومعاونوه من جباة الضرائب ، لتسليم البضائع الواردة أو تحصيل مكوسها ومرافقة قافلته عبر سيناء حتى مجرى نهر النيل . ولم يعين النص جنسية التجار الوافدين إلا بما نم عليه تلقيبهم بلقب الشيوخ أو الكبراء ، وركوبهم البحر في سفينة حملت حولتها من مناطق جبلية عديدة ، من احتمال نسبتهم إلى منطقة هضبية أو صحراوية تقع في جنوب مصر ، ولكنها ليست بويئة الأفريقية التي لم يكن الكاتب ليتجاوز عن ذكرها بالاسم في نصه ، مع شهرتها الكبيرة ، لو كانت ذات صلة فعلية بموضوعه ، وذلك فضلا على صعوبة إقدام سفينة شحن (مخنقي) وحيدة على اجتياز البحر الأحمر من جنوبه إلى شماله . وهكذا يتبقى احتمال فريد وهو أن يكون ركاب هذه السفينة وسطاء التجارة من عرب الحجاز ، وقد نقلوا بضائعهم فيها من أحد المرافئ العربية الشمالية القريبة من خليج العقبة وشبه جزيرة سيناء ، مثل ميناء الوجه (Egra) ، أو الحوراء (Leuke Kome) أو ما عبرت عنهما مصادر إغريقية باسم خارموثاس (Charmouthas) واسم أمبيلوني (Ampeleone) الواقعتين شمال جدة^(٦٨) . وكانت جميعها من المرافئ التي أكدت مصادر العصور المتأخرة قيامها بدور نشط في تصدير بضائع الجنوب العربي وما كان يضاف إليها من منتجات شرق أفريقيا وسواحل الهند ، إلى الموانئ المصرية المواجهة لها على الساحل الغربي للبحر الأحمر . ولعلها هي المهمة التي ناسبت سفينة « مخنقي » التي ذكرها نص سوبك حوتب ، وهذه قد تكون سفينة عربية محلية ، أو سفينة مصرية

Musil, op.cit., 278 f., 299, W.W.Tarn, JEA, 1929, 14, 15, 17, 21 — 22.

(٦٨)

Davies, El — Amarna, II, 41, pls. 37, 40.

(٦٩)

وادي الحمامات حتى مدينة فقط ، ومنها انتقلت على متن النيل إلى العاصمة طيبة .

وعلى الرغم مما نؤثر التنبيه إليه من وضوح الطموح والمبالغة في مثل هذا التفسير الأخير ، إلا أنه لم يعد قرائن تركبه . فقد كان لاجراء نقل أخشاب السفن مفككة من لبنان إلى نهر الفرات ثم إعادة تركيبها على ضفته - سابقة مصرية ناجحة جرت في عهد الملك تحوتمس الثالث خلال القرن الخامس عشر ق. م . وجمع كاتب بردية هاريس في عهد رمسيس الثالث بين متاجر أرض الله وسين واردات جنوب الشام في حديث (رمزي) من الملك إلى معبوده بتاح ، حيث ذكر أنه بعث أسطولا إلى وسط البحر الكبير لينقل بضائع أرض الله وجزي زاهي (في جنوب سوريا) ، إلى خزائن معبد في منف . وأدرج بخور العنتيسو ، وغيره من أصناف الطيوب الفاخرة ، ضمن قوائم القرايين المهداة إليه . ثم ورد في سياق نص البردية ما ذكر براري بويته بصيغة الجمع ، وأضاف أن البعثة بلغت مرتفعاتها . كما ورد فيه تعبير أرض الله في بعض مراته بصيغة الثنية ، وصيغة الجمع أيضا ، وسبق لفظه بمخصص تصويري كما ألحقت نهايته بمخصص آخر ، قد يكون من مدلولها معاً أنها كانت أرضاً أو أراضي شاطئية جرداء إن لم تكن صحراوية داخلية .

ومع كل ما تقدم تبيانه عما تضمنته المصادر المصرية القديمة مما شابه الجزيرة العربية ، من قريب أو بعيد ، لم تسهب هذه المصادر كثيرا في تفاصيل رواياتها عن جارتها ، ولم تورد متونها ووثائقها المكتشفة حتى الآن تسمية العرب أو اشتقاقاتها إلا منذ قرون معدودة تسبق ميلاد المسيح . وقد لا تستغرب هذه الظاهرة الأخيرة ، إذا قرنت بالأمر الواقع من أن أقدم ما ذكر به اسم « العرب » بمعنى الأعراب والأرض العربية ، إنما يرجع

ميناء القصير على ساحل البحر الأحمر ، وأن تعبير « مو قدو » ، أو الماء المحيط ، قد عني البحر الأحمر نفسه ، مرادفا للفظ اليم . وذلك بما يعني أن البعثة سارت على نهج البعثات السابقة عليها في رحلتها إلى بويته وأرض الله .

وكانت وجهة النظر الثانية أكثر طموحا ، وافترض فيها الباحثون إرمان ونافيل ومونتيه وغيرهم أن تعبير « مو قدو » إذا فسر بمعنى (مجرى) الماء المعكوس دل على نهر الفرات الذي خصته نصوص مصرية أخرى بهذا الوصف فعلا ، وإذا فسر بمعنى الماء المحيط دل على الخليج العربي . وجمع هؤلاء بين التفسيرين بافتراض أن البعثة المصرية قد حملت أخشاب سفنها الكبيرة مفككة على ظهور الدواب ، من غايات لبنان الموالية لمصر ، وساروا بها برا حتى نهر الفرات (مو قدو) ، وهناك تمت إعادة تركيب أجزائها على ضفته الغربية وعومت على مياهه ، بمقتضى العلاقات الودية بين ملك مصر وبين ملك بابل ، ثم نزلت إلى مياه الخليج العربي أو الماء المحيط^(٧٠) . ويعني هذا التفسير المقترح أن البعثة ابتغت أن تنهج نهجا جديدا خالفت به مسار البعثات السابقة عليها . فعوضاً عن الاتجاه أولا إلى سواحل بويته الأفريقية ، ثم الانتقال منها عبر باب المندب إلى الساحل العربي للبحر الأحمر ، عكست البعثة الوضع وأرادت أن تبدل رأسا بمناطق الانتاج الطبيعي لأفضل أنواع البخور والطيوب والصمغ ، على السواحل الجنوبية الشرقية ، والجنوبية ، لشبه الجزيرة العربية . ثم دارت بعد ذلك مع السواحل العربية حتى دخلت البحر الأحمر من طرفه الجنوبي ولعلها مرت حينذاك على بويته الأفريقية في طريق أوبتها إلى مصر ، وحملت معها بعض متاجرها . وما أن ألقت البعثة مراسيها في ميناء القصير المصرية ، حتى بدأت رحلتها البرية بأحمالها النفيسة ، ويمن صاحبها من أبناء كبار أوص الله ، عبر

Papyrus Harris I, 77, 8f, Montet, op. cit., 189, Abdel — Aziz Saleh, op. cit., 261 — 262.

(٧٠)

إلى نص آشوري يؤرخ بأواسط القرن التاسع ق.م^(٧١)، بل إن أقدم ما ذكر به هذا الاسم في نص عربي من نصوص المسند يعود بنفس المعنى سالف الذكر إلى القرن الميلادي الأول^(٧٢). ولكن دون أن ينفي تأخر تسجيله هكذا في النصوص، أنه كان قائماً ودارجاً على السنة أهله من قبل ذلك بقرون عدة.

وهكذا تضمنت ثلاث برديات مصرية متأخرة الزمن نسبياً بضعة ألفاظ يمكن الوصل بينها وبين تسمية العربية والأرض العربية. ودونت هذه البرديات خلال عصر البطالة، ولكن بعضها ربطت بين أحداثها وبين قرون أخرى سابقة على تدوينها بالخط الديموطي أي الخط العام. فالمحت في سياقها إلى اسم الملك المصري بادي باسطة من القرن الثامن ق.م، واسم الملك أمحس الثاني من القرن السادس ق.م، وأشارت إلى نزاع يحتمل حدوثه خلال القرن الرابع ق.م^(٧٣).

أدرجت إحدى هذه البرديات تسمية «العربية» ضمن ثلاثة أسماء للأقطار الكبرى المجاورة لمصر، وهي «باتاخارو» أي أرض الشام، و«باتانحسي» أي أرض النوبة والسودان، ثم «باتا أرباي» أو أرض أرباي تحريفاً فيها يبدو عن أرض أربيا أو الأرض العربية. وكان إبدال الحروف حين استنساخ الأسماء الخارجية أمراً مألوفاً في النصوص القديمة، وعلى هذا الاعتبار ذكرت «أرباي» هنا عوضاً عن أربيا - كما كان إبدال العين همزة ظاهرة مألوفة أيضاً في بعض اللهجات

واللغات العربية القديمة ومنها لغة طي، ولغة نصوص حضرموت^(٧٤). وذكر نص مصري آخر اسم «باكرور» رئيس الشرق موالياً لملك مصر، ووصفه في كامل أهبة وسلاحه، يشرع حربة طويلة قناتها من «أرباي»، أي من (البلاد) العربية.

وثمة شبهات أو متشابهات لفظية أخرى. فقد أورد نص هيروغليفي نقش على نصب من بداية القرن الخامس ق.م، إبان حكم الملك دارا الفارسي، نبأ إرسال بعثة بحرية إلى أرض «شابات». وظهر رأيان في شأن تحديد موقع هذه الأرض «شابات». فاعتبرها أحد الرأيين منطقة أسيوية عربية، وقرب اسمها على هذا الأساس من اسم دولة سبأ، أو اسم مدينة شبوة عاصمة حضرموت. وعلى النقيض من هذا قربها الرأي الآخر إلى أسماء مناطق أفريقية ترتبط بما ذكر باسم Saba عند أرميدوروس، وما ذكر باسم Sabat لدى بطليموس السكندري. وقد تعبر هذه أوتلك عما شغلته ميناء أدوليس جنوبي مصوع، أو ميناء عصب قرب باب المندب^(٧٥).

وورد على النصب كذلك اسم «تشاو». وقد قرره الباحثان سميث وتارن إلى اسم «تشية» الذي ذكره نص نصب آخر لاحق أقيم في يشوم خلال عهد بطليميوس فيلادلفوس (حوالي ٢٧٨ - ٢٧٧ ق.م)، وذلك خلال حديثه عن حملة حربية وجهت إلى تشية وحتى أقصى الجنوب، حيث أرض باسطة (ربما بمعنى

(٧١) Luckenbill, AR, I, 610, Grohmann, Arabien, 3, 21, *Encyclopaedia of Islam*, I, 524 f, Rosmarin, JSOR, 1932, 1-2.

(٧٢) Ja 635, 33 — 34, M. Höfner, *Stadi Semitici* 2, Rome, 1959, 60f, Bior, 1961, 188.

(٧٣) Abdel-Aziz Saleh, Arabia and the Arabs in Ancient Egyptian Records, *J. of the Faculty of Archaeology, Cairo University*, 1978, 69-77, Gauthier, op.cit., I, 5, 213, VI, 1, 19, Pap. Krall, rt., 26, Pap. Cairo, 31169, Col. III, 25, Pap. Leyde, I, 384, Col. III, 32, Revillout, Rev. Eg., XIII, 3, 26, XVII, 3, Spiegelberg, Sogenkreis des Königs Petubastis, 65, *Die demotischen Papyrus*, II, 273.

(٧٤) Ch. Rabin, *Ancient West-Arabian*, 1951, 31, Abdel-Aziz Saleh, op. cit., 1.

(٧٥) عبدالحليم النجار - المرجع السابق - ص ٤٢

Gauthier, op.cit., V, 100, Golenischeff, Rec., Trav., XIII, 108 Nalino, BIFAO, 1931, 472 - 73.

وسجل معظمها كتبة صحبوا قوافل التجارة العربية المصرية ، أو عملوا في مصر وكلاء لها لفترات قصار أو طوال . كما سجل عددا آخر منها بعض من استقر من العرب في مصر كجنود مرتزقة وأباله أو هجانة ، وصناع أيضا . ووضع هذا الاعتبار الأخير على وجه أخص بالنسبة لأصحاب النصوص والمخريشات النبطية . وقد شابهت مضامينها محتويات ما كتب من أمثاله في مناطق شبه الجزيرة العربية نفسها ، من حيث تمنيها السلامة والسعد للمسافرين ، ومن حيث استهدافها أغراض التذكرة والذكرى الطيبة لأصحابها^(٧٧) .

ولعل أشهر النصوص العربية القديمة أهمية في مصر هو نص زيد بن زيد ليل من عشيرة زيران المعينية . وقد عاش في مصر فترة طويلة وتوفي بها ودفن في أرضها . وسجل على تابوته الخشبي نص بحروف المسند العربية يستدل منه على أنه عمل في معبد مصري لعله كان ملحقا بسيرايوم سقارة المخصص لتقديس أوزير - أبيس ، حيث شارك في توريد بعض المنتجات العربية من المر والقليمة أو الذريرة (قصب الطيب) ونحوهما إلى هذا المعبد ، عن طريق نقلها من مصدرها العربي ، على سفينة قد تكون مملوكة له أو مستأجرة باسمه عبر البحر الأحمر ، وذلك في مقابل ما كان يتبادل به ويصدره إلى بلد من منسوجات ومصنوعات مصرية . وللتدليل على استغراقه في المجتمع المصري وهاداته ، حمل زيد لقب « وحب » في حياته ، وهو لقب ديني يعني الكاهن المطهر ، سواء بصفة عملية أو بصفة تشريفية ، ووجه دعوته إلى معبودات مصرية ومعبودات معينية ، كما لقب بعد وفاته بلقب أوزير جريا على العادة المصرية في تكريم الموتى به . وأرخ نص زيد بشهور مصرية وبالعالم الثاني

الأرض الخاضعة للفرس . واعتبر الباحثان اسم تشية هذا محرفا عن اسم تيسة أو تاشة الذي أطلق بدوره على منطقة من تهامة بين الحجاز وبين اليمن ، وتشابه في الوقت نفسه مع اسمين آخرين ذكر ياقوت الحموي أحدهما لجبل تيس أو تيسة بأرض اليمن أو على مشارفها ، بينما تعلق الآخر باسم عمر تاشة الجيلي عند المدخل الشمالي لوادي صفرة بين ينبع وبين رابغ على ساحل الحجاز^(٧٨) .



وإذا كان هذا هو أهم ما يذكّر عن دور المصادر المصرية القديمة في تقديم ما أمكن الوصل بينه وبين شبه الجزيرة العربية من معارف وأسباب ، فقد كان فيما احتفظت به الجوانب الصخرية المحيطة بطرق التجارة البرية في مصر نفسها ، من نصوص ومخريشات عربية قديمة خللت ذكر بعض القوافل العربية المنتفحة بها ، ما أكد بدوره اتساع تعامل كل من الفريقين مع بعضهما البعض عن قرب واختلاطه به ، ومعرفة بمسالك أرضه .

واتصفت أغلب هذه النصوص والمخريشات بقصر المحتوى ، وكتبت بصيغ سبابة ومعينية وثمودية ونبطية متفرقة . وتوزع أغلبها في وديان شبه جزيرة سيناء شديدة الصلة بالصحراء العربية ، فاحتوت مشات منها ، بينما توزعت عشرات أخرى من أمثاله في مناطق حلة من وديان صحراء مصر الشرقية ، وامتدت فيما بين شمالها وبين ما يصل جنوبا إلى قرب أسوان ، وفيها حول الموانئ المصرية الرئيسية على ساحل البحر الأحمر أيضا .

(٧٦) —Neville, ZAsS, XL, ff., Tarn (and S. Smith), JEA, 1929, 23-24, A. Servin, Bull. Societ. d'Et. Hist. et Géogr., 1949—1950, 93.

(٧٧) —Golenischeff, Hammamat, Pl. I, L, Weigall, Travels..., pl. IV, 13, Cook, PSBA, 1904, 72f., Green, Ibid., 1909, pls. (٧٧) XXXV, 26 L1, 1—11, L11, 13, 14, Tregenza and Walker, Bull. of the Faculty of Arts, Cairo University, XI, 1949, 151f.

ويتبقى أخيراً وجه ثالث للدور المصادر المصرية القديمة
إزاء شبه الجزيرة العربية ، أفصححت عنه تأثيرات
حضارية مصرية قديمة معربة ، وجدت سبيلها إلى بعض
مواطن حضارات شبه الجزيرة ، وعثر على نماذجها
وأنعكاساتها في مواضع متفرقة من سبأ وحمير باليمن ،
وفي تيساء بشمال نجد ، وفي العلا ومدائن صالح
بالحجاز ، ولهذا وتلك ، بحث يخصصها ، مع ما سبق أن
نشرناه عن آثار الأخيرتين منها على وجه أخص ، في عام
١٩٧٠ (٨٠).

والعشرين من حكم الملك توليمايوث برتولومايس (٧٨)،
وهو ما أُرِخه أغلب الباحثين بما يقابل عام ٢٦٤ أو ٢٦٤
قبل الميلاد خلال عهد الملك بطليميوس فيلادلفوس .
وذلك في حين رده أقلهم إلى عهد بطليميوس السابع
خلال القرن الثاني ق. م . وقريباً من التاريخ الأول ،
أشارت بردية مصرية يحتمل إرجاعها إلى عام ٢٦١ ق. م.
إلى البخور المعيني بالذات (٧٩).



Hommel, PSBA, 1894, 145f., Rhodokanakis, Zeit. f. Semitistik, II, 1923, 113f., Grohmann, op.cit., 137, (٧٨)
Heichelheim, Wirtschaftsgeschichte, I, 527 — 528.

Zenon Papyrus, 59536.

(٧٩)

Abdel — Aziz Saleh, Some Monuments of North — Western Arabia in Ancient Egyptian Style, Bull. of the
Faculty of Arts, Cairo University, XXVIII, 1970, 1 — 31.

(٨٠)

العدد التالي من المجلد

العدد الثاني - المجلد الخامس عشر
 يوليو - أغسطس - سبتمبر
 قسم خاص عن
فكر وفن
 بالاضافة الى الابواب الثابتة

طبع في
مطبعة حكومة الكويت

| | | | | | | |
|--------|-----|----------|-----|----------------|-----|------|
| ليرة | ٣ | سوريا | ٥ | الخليج العربي | ٥ | ريال |
| مليماً | ٢٥٠ | المهاجرة | ٥ | السعودية | ٥ | ريال |
| مليماً | ٢٥٠ | السودان | ٤٠٠ | البحرين | ٤٠٠ | فلس |
| قرشا | ٣٥ | ليبيا | ٤,٥ | اليمن الشمالية | ٤,٥ | ريال |
| بيه | ٤٠٠ | مستط | ٤٠٠ | اليمن الجنوبية | ٤٠٠ | فلس |
| زنانير | ٥ | الجزائر | ٣٠٠ | العراق | ٣٠٠ | فلس |
| مليم | ٥٠٠ | تونس | ٦,٥ | لبنان | ٦,٥ | ليرة |
| راهم | ٥ | المغرب | ٢٥٠ | الأردن | ٢٥٠ | فلشا |

الاشتراكات :

* البلاد العربية ٢,٥٠٠ دينار

البلاد الاجنبية ٣,٠٠٠ " "

تمول قيمة الاشتراك بالرنيا الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب هواله مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الهواله مع اسم وعنوان المشترك الى :

وزارة الاعلام - المكتب الفني - ص.ب ١٩٣ الكويت